ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 88 2

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

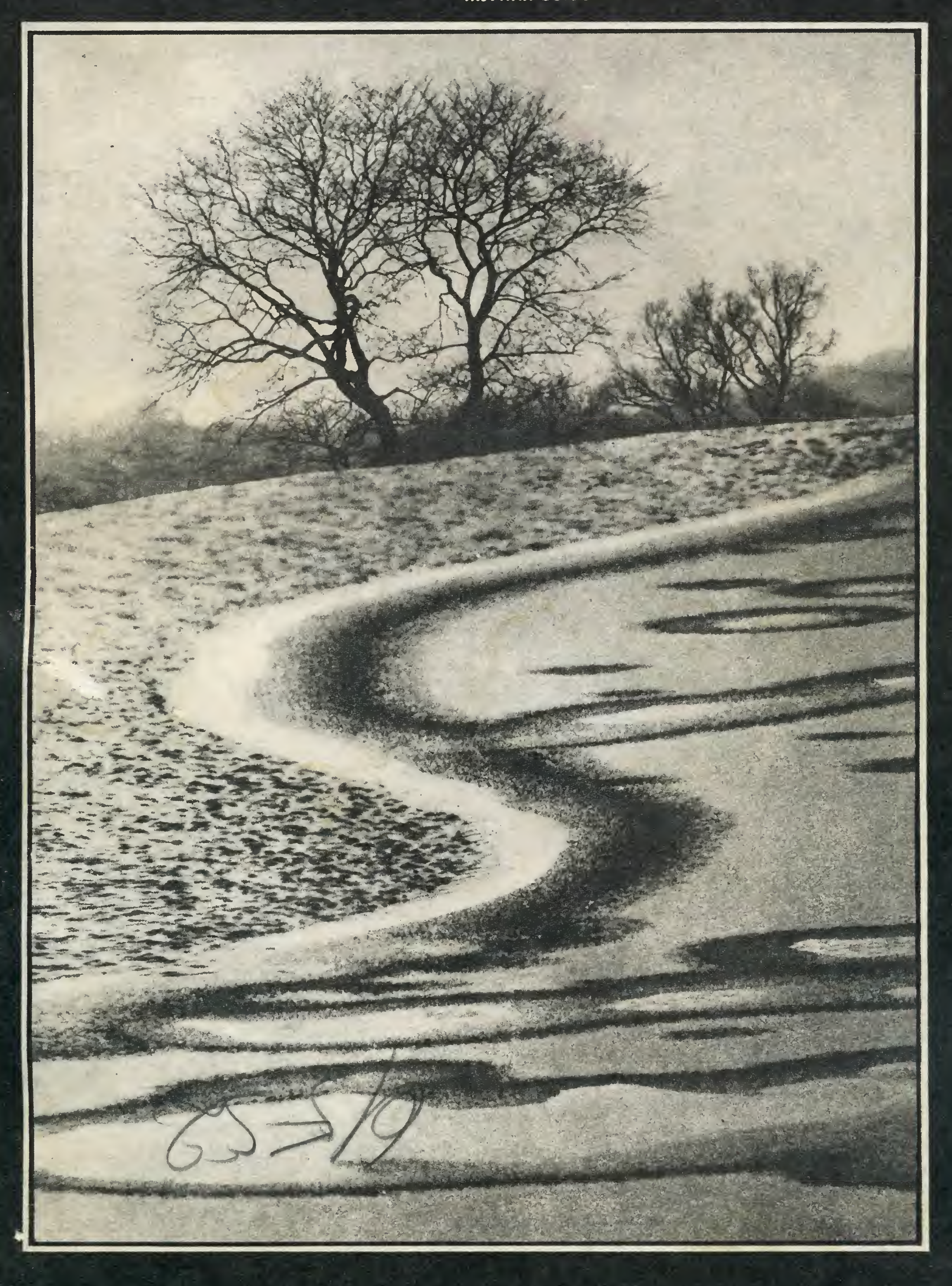




ФОТО **ПЕТРА ОЦУПА**

Непобедимая и легендарная... Так говорят и поют о ней теперь, а начиналась Красная Армия с таких вот юных бойцов, вставших в восемнадцатом грозном году на защиту завоеваний Октябрьской революции. В жестоких сражениях гражданской войны отстояла она свою народную власть, а потом, через годы, разгромила полчища фашистов на фронтах Великой Отечественной... И вот сегодня празднуем мы славный юбилей — 70-летие Вооруженных Сил СССР.



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ФЕВРАЛЬ 1988

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 09252
сдано в набор 23.11.87 г.
подп. в печать 31.12.87 г.
формат $60 \times 90^1/_8$
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 1250
тираж 230 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва, проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ:



ВАЛЕНТИН ПОЛЯКОВ
(МОСКВА)
ОТТЕПЕЛЬ



АЛЕКСАНДР СУББОТИН
(НОВОЧЕРКАССК)
СТАРЫЙ РОЯЛЬ

В НОМЕРЕ:

III Пленум правления Союза журналистов СССР

3 декабря минувшего года в Москве проходил III Пленум правления Союза журналистов СССР. В его работе приняли участие члены правления и ревизионной комиссии, слушатели курсов Академии общественных наук при ЦК КПСС, секретари правлений республиканских, краевых, областных, городских журналистских организаций, ответственные работники ЦК КПСС, МГК КПСС, руководители ряда творческих союзов, актив.

Пленум рассмотрел следующие вопросы:

1. Перестройка: социальная ответственность, профессиональная компетентность и творческая отдача журналиста.
2. Устав журналистского фонда СССР.
3. Положение и состав Совета по профессиональной этике и праву.

С докладом по первому вопросу выступил кандидат в члены ЦК КПСС, секретарь правления Союза журналистов СССР, главный редактор газеты «Советская Россия» В. В. Чикин.

В докладе подчеркивалось, что работа Пленума проходит на исключительно важном отрезке времени. Это момент энергичной подготовки, объединения сил, момент развертывания партийных рядов навстречу XIX Всесоюзной партийной конференции. Центральный Комитет нацеливает весь актив партии, а следовательно и многотысячный отряд журналистов, провести этот принципиальный разговор в духе большевистской откровенности, гласности, конструктивной критики и самокритики, на подлинно демократической основе. От журналистов не в малой степени зависит успешное развитие нашего общества в целом, демократизация всей его жизни, освоение экономической реформы на новом этапе.

Работа журналистов, их мысль, отлитая в строки, ежедневно тиражируется десятками миллионов экземпляров различных изданий, транслируется по радио и телевидению на аудиторию в сотни миллионов человек. Конечно, существуют и парадоксы переходного времени, определенный перевес критических, иногда «взрывных» публикаций, и важно, чтобы возобладала конструктивность, чтобы выступления прессы помогали людям решать производственные и социальные проблемы, справляться с поставленными перед ними задачами. Есть все основания полагать, что ближайшие же годы общественного переустройства приведут все в соответствие. Об этом должны позаботиться и партийная журналистика, и наш творческий Союз.

Для многих редакционных коллективов по-настоящему только начинается творческий поиск — поиск своего лица и голоса, места и сферы влияния, выработка собственной содержательно-тематической программы в новых условиях. И тут, как никогда, велика личная ответственность каждого из нас за неуклонность переналадки всего редакционного дела.

Далее докладчик остановился на ряде практических вопросов жизни журналистских организаций — об учебе журналистов, о приобретении ими экономических знаний, о необходимости глубокого освоения процессов, происходящих в жизни страны, на задачах Всесоюзных творческих советов.

Выступившие в прениях участники Пленума поддержали основные положения доклада, поделились опытом практической работы, планами по развертыванию перестройки в своих журналистских организациях и изданиях.

Пленум принял соответствующее постановление, предусматривающее конкретные меры для выполнения задач, стоящих перед советскими журналистами.

Были также рассмотрены и утверждены Устав журналистского фонда и Положение и состав Совета по профессиональной этике и праву.

Лично ответственны

«...Считать важнейшей обязанностью журналистских организаций, каждого члена Союза на деле быть активным проводником политики партии в осуществлении задач перестройки, вносить конкретный вклад в работу по организационному, идеологическому, политическому и нравственному обеспечению задач второго, решающего этапа перестройки» — эти слова из постановления III Пленума правления Союза журналистов СССР относятся в равной мере и к фотожурналистам, служат общей отправной точкой в их практической деятельности.

Разумеется, каждый должен осмыслить для себя эти общие положения, найти им свое собственное творческое преломление, определить методы их применения в повседневной работе. Возможности для творчества сегодня, как никогда, широки — никто тебе ничего не диктует, не запрещает, не ограничивает твоих инициатив — ищи, снимай, приноси в редакцию и требуй опубликования! Есть только одно условие — твоя фотографическая продукция должна быть сделана на высоком профессиональном уровне, пронизана мыслью, направлена на преодоление всего косного, что существует в нашей жизни, должна показывать все лучшее, чему следует подражать.

Казалось бы, все так просто! Но, к сожалению, не всегда еще правильно оценивается сделанная фотожурналистом работа — смысл и значение фотографии, ее содержание: далеко не все работники редакционных аппаратов достаточно грамотны в вопросах фотографии, а порой и вовсе не обладают необходимой профессиональной подготовкой. И это еще один шлагбаум, который требуется сломать в ходе перестройки нашего журналистского дела.

В последние годы широко распространилась такая форма учебы руководящего звена нашей прессы, как всесоюзные семинары и курсы, и нужно взять «фотографическое шефство» над их слушателями, с тем, чтобы каждый из них приобрел определенные знания и в этой области, являющейся важной составляющей советской журналистики. Да и в ходе повседневной редакционной жизни следует способствовать повышению фотографической грамотности каждого члена творческого коллектива, это такая же насущная необходимость, как, скажем, изучение языка или основ полиграфии. И здесь тоже нужны иницитива и поиск действенных форм учебы. Одной из них могли бы стать выставки работ фоторепортеров в стенах своей редакции с последующим обсуждением их в редакционном коллективе. Он ведь тоже — трудовой коллектив, на который сегодня возлагают задачи производственные и социальные, и решать их приходится своими собственными силами, без привлечения «варягов». Правда, никто не запретит пригласить коллег из родственных изданий, членов других творческих секций — это только оживит разговор.

В редакциях большинства областных, городских, районных газет, как правило, имеется только один штатный фоторепортер, но и один в поле воин — недаром на пленуме говорилось о личной ответственности каждого журналиста за неуклонность переналадки всего редакционного дела в духе требований партии, за те всходы общественного сознания, которые прорастают под нашим влиянием.

Впрочем, и учеба самого фотожурналиста становится обязательным условием работы в печати — совершенно необходимо, чтобы он, как и каждый редакционный работник, получил необходимый минимум современных экономических знаний. Нельзя же прийти на предприятие или, скажем, в колхоз и пытаться рассказывать об их деятельности — в том числе и языком светописи — не разбираясь в элементарных вопросах хозрасчета, организационных и правовых нормах складывающихся форм индивидуального и кооперативного труда. Но кардинальные перемены происходят не только в сфере производства, а и во всех областях нашей жизни. И разве не требуют нового подхода такие темы, как человек в эпоху перестройки, военно-патриотическое воспитание молодежи, нравственное очищение общества, интернациональные связи, борьба за мир? Как решать их по-новому, чтобы они зазвучали на высокой эмоциональной ноте, не оставляли людей равнодушными к этим важнейшим проблемам наших дней? Логичный ответ на эти актуальнейшие вопросы — включиться в общее дело перестройки, в первую очередь перестраивая самого себя, свое мышление, свой творческий язык, совершенствуясь идейно, нравственно, профессионально.

«Литовская фотография»



Вышел в свет восьмой по счету альманах «Литовская фотография». Скажем сразу, что он заметно отличается от предыдущих по жанровой и стилевой направленности. В конкретной и содержательной вступительной статье искусствовед Лайма Скейвене пишет о том, что альманах отразил процесс формирования в литовской светописи «подлинной фотографичности, в которой документальность и эстетичность не противостоят друг другу».
Фотографы стали пристальнее и глубже всматриваться в явления повседневной жизни. Наиболее явно, по мнению автора статьи, смена творческих концепций коснулась молодых фотохудожников. И действительно, приоритет репортажа в альманахе заметен.
Составительское новшество книги — во включении в нее раздела «Из истории фотографии», где представлены работы Ильи Фишериса, Михаила Реби, Адауктаса Марцинкявичюса, сделанные ими в 50—60-е годы. Всего в альманах вошло около 200 снимков.

Саратов — Пловдив

В болгарском городе Пловдиве прошла персональная фотовыставка Геннадия Савкина — фотографа из Саратова. Она экспонировалась в связи с национальной программой всенародного празднования в Болгарии 70-летия Великого Октября. В течение двух недель общественность Пловдива имела возможность познакомиться с работами талантливого молодого автора, которые были экспонированы в одном из лучших выставочных залов города.
Разнообразие сюжетов, высокий уровень фотографической техники сделали выставку запоминающимся явлением в культурной жизни Пловдива. Местный фотоклуб провел творческие встречи фотолюбителей с советским автором.

Н. КОСТОВ

Журфак показывает

На факультете журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова экспонировались работы его выпускников разных лет. Перед пришедшими на вернисаж предстали фотографии многих известных мастеров современной советской фотожурналистики.
Разумеется, выставка не могла показать в большом объеме творчество всей плеяды — от В. Арутюнова и В. Вяткина до М. Юрченко и В. Яцины, но она дала даже неискушенному зрителю представление о творческом уровне преподавателей и выпускников фотоотделения Московского университета.



Юбилей А. О. Карелина

Исполнилось 150 лет со дня рождения замечательного русского фотографа XIX века Андрея Осиповича Карелина (1837—1908). Отразивший в своем творчестве жизнь тогдашней России и Поволжья особенно, он первым среди русских фотографов стал известен в Европе и привлек внимание европейских ценителей фотографии к творческим достижениям плеяды русских мастеров, самым ярким из которых был его ученик М. П. Дмитриев.
Отмечая юбилей земляка, горьковчане открыли выставку живописных и фотографических работ А. О. Карелина. Представлены 80 авторских отпечатков, многие негативы, живописные портреты, дипломы за участие в международных выставках. Посетителям выставки, развернутой в здании Литературного музея А. М. Горького, демонстрируются слайды многочисленных фотографий юбиляра. К юбилею студия «Диафильм» выпустила серию диапозитивов «Из истории фотографии» — о жизни и творчестве А. О. Карелина и М. П. Дмитриева.

М. ХОРЕВ

Фотоновости из Новосибирска

Второй фестиваль народного творчества завершился в Новосибирске праздником фотографии — более трехсот работ было показано на областной фотовыставке. Среди городских фотоколлективов первенствовал «Кристалл», а среди сельских — победителями стали фотоклубы Бердского, Баганского и Сузунского районов. Жюри вручило призы семнадцати авторам за лучшие достижения в разных жанрах, многие участники награждены дипломами и почетными грамотами.

М. ИСУПОВ

Конкурс слайд-фильмов

В Ленинграде состоялся первый общегородской смотр-конкурс слайд-фильмов, который вызвал большой интерес и оказался достаточно представительным: после предварительного отбора к участию было допущено 23 слайд-фильма 19 авторов.
Призерами конкурса стали студенты Ленинградского Государственного института культуры имени Н. К. Крупской, народная фотостудия выборгского Дворца культуры и фотостудия Дома ученых.
По мнению некоторых участников конкурса, результаты этого интересного состязания могли быть иными, если бы не субъективная позиция жюри, состоявшего из преподавателей института культуры. Жюри забраковало многие неплохие работы и премировало слабые. Видимо, настала пора совместными усилиями фотографов и искусствоведов выработать критерии оценок слайд-фильмов, которыми могли бы руководствоваться авторы в процессе их создания.

Л. ШТЕРН

Возобновление занятий



Московская журналистская организация возобновила занятия на факультете фотожурналистики Института журналистского мастерства, которые будут проходить в помещении Всесоюзного центра фотожурналистики на Гоголевском бульваре раз в две недели в течение двух лет. Цель этой работы — дать представление о требованиях, предъявляемых к современной фотожурналистике, привить навыки профессиональной работы слушателям факультета — фоторепортерам местной печати, людям, занимающимся технической фотографией и фотолюбителям-рабкорам.

НА СНИМКАХ:

ОБЛОЖКА АЛЬМАНАХА «ЛИТОВСКАЯ ФОТОГРАФИЯ»

У СТЕНДОВ ВЫСТАВКИ В МГУ

В. ВЯТКИН ВЫСТУПАЕТ ПЕРЕД СЛУШАТЕЛЯМИ ИЖМ

Награды — победителям

Учитывая пожелания фотожурналистской общественности, члены жюри единогласно приняли решение изменить характер распределения премий, изложенный в Положении о выставке, и учредить следующие награды:
3 главные премии, 12 призов, включая «Приз зрительской симпатии».
В итоге обсуждения большинством голосов жюри присудило три главные премии «За высокую публицистичность и актуальность тем» (по 300 руб. каждая):
И. Зотину (Москва) за серию «Идут выборы начальника цеха»; **И. Костину** (Украина) за серию «Чернобыль»; **П. Кривцову** (Москва) за серию «Падчерицы большого города».
Призами Всесоюзной фотовыставки (по 100 руб.) отмечены:
за лучший снимок, снятый в экстремальных условиях,— **В. Джанибеков** (Москва) «С. Савицкая выполняет космическую сварку. 25 июля 1984 г.»;
за лучший политический репортаж — **А. Чумичев** (Москва) «Время»;
за лучший репортаж на молодежную тему — **А. Костельницкас** (Литва) серия «Тяжелый металл»;
за лучшую серию о городе — **П. Носов** (Москва) «Красная площадь»;
за современное решение темы гражданственности — **В. Щеколдин** (Переславль-Залесский), серии «Призывники» и «Похороны интернационалиста»;
за социальную остроту в решении темы села — **М. Штейнбок** (Москва) «Последние с Красной горки» (серия);
за гуманизм в фотографии — **Р. Пожерскис** (Литва) «Последний дом»;
за лучшую портретную съемку — **В. Семин** (Москва) «Кинорежиссер Андрей Тарковский»;
за лучший пейзаж — **Е. Кассин** (Москва) «Михайловское»;
за лучшую серию, посвященную проблемам экологии,— **В. Николаенко** (Петропавловск-Камчатский) «Хозяин тайги»;
за лучшие спортивные снимки — **С. Гунеев** (Москва) «Гребля» и «В корзину»;
«Приз зрительской симпатии» — **И. Костин** (Украина) за серию «Чернобыль».
Газеты и журналы отметили специальными призами следующих авторов: «Известия» — **В. Ковалева** (Смоленск) за снимок «Механизатор»; «Литературная газета» — **Л. Шерстенникова** (Москва) за серию «К Касьяну за помощью»; «Советское фото» — **А. Богданова** (Норильск) за серию «Туруханские встречи»; «Журналист» — **А. Кондратьева** (Москва) за серию «И герои плачут»; «Комсомольская правда» — **С. Жабина** (Московская обл.) за снимок «Прощание».



И. КОСТИН
ЧЕРНОБЫЛЬ
(ИЗ СЕРИИ)









И. ЗОТИН
ИДУТ ВЫБОРЫ НАЧАЛЬНИКА ЦЕХА (ИЗ СЕРИИ)

А. ЧУМИЧЕВ
ВРЕМЯ (цв.)



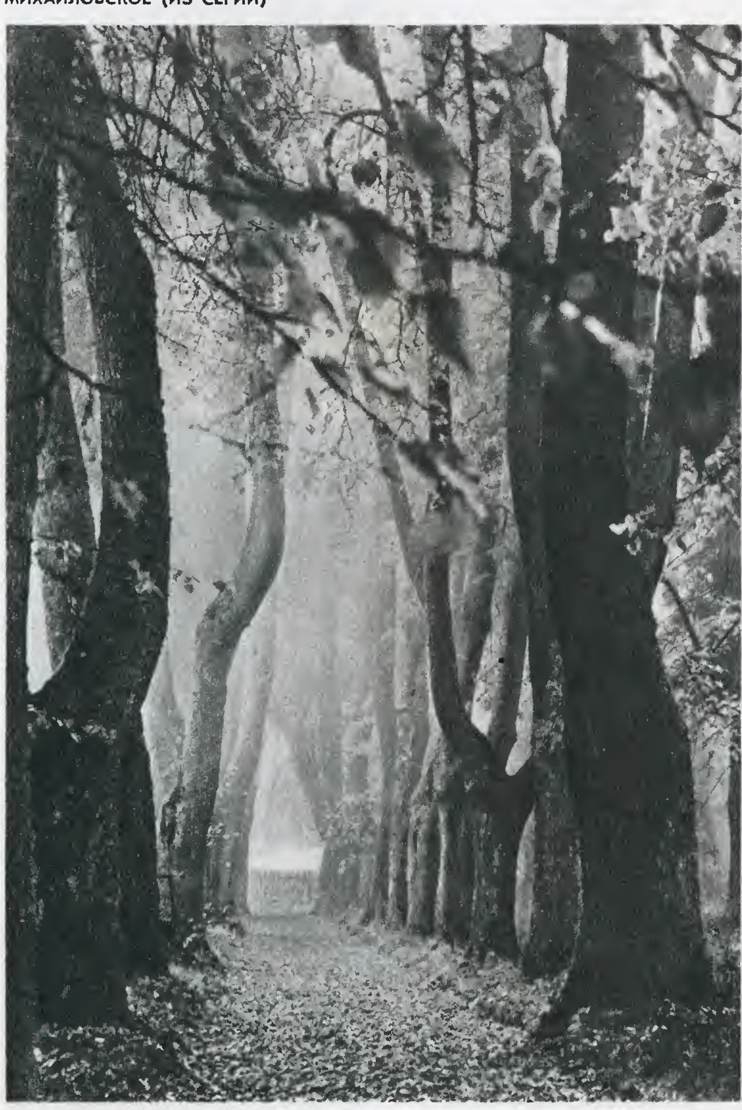
В. ДЖАНИБЕКОВ
С. САВИЦКАЯ ВЫПОЛНЯЕТ КОСМИЧЕСКУЮ СВАРКУ.
25 ИЮЛЯ 1984 г. (цв.)



П. НОСОВ
КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ (ИЗ СЕРИИ)



В. КАССИН
МИХАЙЛОВСКОЕ (ИЗ СЕРИИ)





М. ШТЕЙНБОК
ПОСЛЕДНИЕ С КРАСНОЙ ГОРКИ (ИЗ СЕРИИ)



А. БОГДАНОВ
ТУРУХАНСКИЕ ВСТРЕЧИ (ИЗ СЕРИИ)



Р. ПОЖЕРСКИС
ПОСЛЕДНИЙ ДОМ (ИЗ СЕРИИ)



В. НИКОЛАЕНКО
ХОЗЯИН ТАЙГИ (ИЗ СЕРИИ)



В. ЩЕКОЛДИН
ПРИЗЫВНИКИ (ИЗ СЕРИИ)



В. СЕМИН
КИНОРЕЖИССЕР АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ





А. КОСТЕЛЬНИЦКАС
ТЯЖЕЛЫЙ МЕТАЛЛ (ИЗ СЕРИИ)

С. ГУНЕЕВ
ГРЕБЛЯ (цв.)

Приглашение к соразмышлению





ПАДЧЕРИЦЫ БОЛЬШОГО ГОРОДА

ФОТО **ПАВЛА КРИВЦОВА**

Фотосерия «Падчерицы большого города» была удостоена главной премии Всесоюзной выставки, посвященной 70-летию Великого Октября. Мы попросили ее автора, фотокорреспондента журнала «Огонек» Павла Кривцова рассказать о работе над этой темой, о своих сегодняшних взглядах на фотожурналистику.

— Посетителям фотовыставок и читателям нашего журнала хорошо знакомы многие ваши фотографии, очерки «Пахарь-певец», «Учитель Дмитрий Пронин», серия «Рязанские мадонны»... Новая работа, хотя и в ней есть узнаваемые, «кривцовские» снимки, все же отличается от предшествующих более жесткой репортажностью, более острой социальной проблематикой. Случайны эти черты или они говорят об изменении вашего фотографического почерка?

— Я всегда сомневался: может ли автор сказать словами больше, чем говорит сделанная им работа? Впрочем, уже опубликованные, показанные на выставках фотографии продолжают жить своей жизнью. И порой в собственных снимках я открываю интересные жизненные подробности, которые, снимая, чувствую лишь интуитивно.

Что касается фотографического почерка, то ведь он — не нечто застывшее, раз и навсегда определенное. На него влияют многие взаимосвязанные внешние и внутренние причины и обстоятельства. Так, переход из газеты в журнал потребовал от меня расширения журналистского диапазона, отказ от газетной «скорострельности» позволил изменить методику съемки, более высокое качество полиграфии открыло возможность иных насыщенных деталями изобразительных решений.

Сам характер взаимоотношений журнала с читателем (по сравнению с газетой) — другой: его читают подробно, без спешки, к интересным материалам возвращаются. А значит, нет необходимости в газетной плакатности, смысловой прямолинейности, однозначности снимков. Фотографии журнального очерка должны располагать читателя к соразмышлению о жизни, к сопереживанию. Поэтому





ФОТО **ПАВЛА КРИВЦОВА**





ПАДЧЕРИЦЫ БОЛЬШОГО ГОРОДА

сегодня я не стремлюсь снимать отдельные броские, оригинальные кадры, а стараюсь насытить свои материалы действием, внутренней динамикой, деталями, характеризующими человека.

— Действительно, есть ощущение, что отдельно взятые снимки ваших последних «огоньковских» публикаций стали проще, а в целом материалы — глубже, сложнее, проблемней. А как шла работа над темой «Падчерицы большого города»?

— Тему эту мне предложил снимать пишущий коллега Юрий Осипов. Тогда я знал только то, что существует довольно многочисленная категория иногородних рабочих, набираемых московскими предприятиями «по лимиту», живущих в общежитиях, имеющих временную прописку.

Снимать на ткацких предприятиях мне доводилось и раньше. И тонкосуконная фабрика имени Петра Алексеева поначалу ничем меня не удивила: обычный напряженный ритм работы в цехах, благоустроенные общежития, ясли, детские сады...

Я начал знакомиться с людьми, «врастать» в их быт. И постепенно за массой разных веселых и грустных девичьих лиц стали проступать конкретные человеческие судьбы и вместе с ними серьезные и острые морально-этические, социальные проблемы. Я узнал, что привлеченные в Москву «красивой жизнью» большого города юные девушки могут рассчитывать на получение постоянной прописки через десять лет безупречной работы, что собственной жилплощади, а значит, и устройства личной жизни им ждать вдвое дольше. Я ощутил дух временного жилья в общежитии, где булавками к обоям приколоты портреты артистов, неуютно, словно в гостях, расположились личные вещи. Увидел, как в разгороженных шкафами комнатах живут по две, а то и по три молодые семьи. Сам родившийся на селе, я остро чувствовал, как нелегко дается девушкам, выросшим на деревенском приволье, психологическая адаптация к жизни в городских каменных лабиринтах. Мне стал понятен постоянный душевный дискомфорт тех, кто со временем, не по своей вине уже утерял радужные надежды, светлые мечты... И тогда работа над темой стала для меня осознанной формой борьбы журналиста за социальную справед-

Окончание см. на стр. 24


АЛЛА ПУГАЧЕВА
АЛЛА ПУГАЧЕВА

Марина Юрченко
Фотокорреспондент АПН

На родине Шукшина

Честно говоря, отправляясь в командировку, я не была излишне перегружена знаниями о творчестве Василия Шукшина — кинофильмы «Калина красная», «Печки-лавочки», сборник его рассказов — вот, пожалуй, и все. Но какая-то удивительная сила влекла меня на Алтай — здесь я могла прикоснуться к истокам миропонимания Шукшина, здесь жили его герои — односельчане, в общении с которыми он черпал вдохновение для своего труда. Здесь были корни, питавшие ум и сердце писателя.

Первое, что сразу поразило меня — это гора Пикет. Я поднималась на нее, как привороженная, по нескольку раз на день; садилась там на обрыве в душистую, цокающую кузнечиками траву и не могла оторвать взгляда от открывавшихся просторов. Это и зеленая — цвета «царского варенья» — Катунь со множеством островов, и бескрайние поля с разделяющими их по косогорам березняками и гривами, Чуйский тракт, пролегающий у подножья горы, и само село Сростки, оно отсюда — как на ладони.

И именно поэтому здесь, на Пикете, ежегодно проходят Шукшинские чтения. Тысячи людей на один день съезжаются сюда со всех концов страны. Два творческих союза, помимо крайкома и обкома партии, помогают проводить этот праздник — Союз писателей и Союз кинематографистов присылают сюда свои делегации. Но, положа руку на сердце, скажу, что настоящий праздник наступает не тогда, когда звучат официальные речи и писатели читают свои произведения, а вечером, на закате — сами сельчане и их гости приходят сюда, чтобы просто посмотреть, как солнце садится за селом в Катунь.

Единство простоты и мудрости жизни, красоту природы неизменно ощущала я и в самих Сростках, и в других местах на Алтае. Отсюда пришло и то стремление к простоте, с которой я делала фотографии: никаких трюков, никакого вмешательства в ситуацию. Не могу сказать, что земляки Шукшина меня поразили — в них не было ничего особенного. Но я их увидела такими, каковы они в шукшинских рассказах: просто люди с их простыми, казалось бы, историями...

Но и еще от одного ощущения я не могла отделаться — чувствовала интуитивно, что и сюда, хотя на первый взгляд и незаметно, вошла современность. Пусть даже в виде таких чтений. Ощущение это «бродило» во мне каким-то неосознанным беспокойством. Разобралась я в нем уже вернувшись в Москву. И дело тут оказалось совсем не в «простоте», а наоборот — в сложности. Те процессы, которые проходили в судьбах героев Шукшина, а значит, и его земляков — и тех, кто остался в родном краю, и тех, кто перебрались в города,— не одномоментны.

Показать людей такими, какими их видел он сам, на единичной фотографии невозможно, да и фотоочерку это не под силу — разве только съемку надо было начинать лет так тридцать назад... Эволюция «населения» шукшинских рассказов протекала медленно, постепенно, глазу неподглядно. Это вроде покадровой съемки в кино, когда потом можно в считанные секунды увидеть на экране процесс, происходящий в жизни в течение долгого времени. Понять же глубинную сущность произведений этого писателя, его социальные, даже можно сказать исторические прозрения, мне помогла статья в одном из толстых журналов. Автор ее очень точно обозначил место Василия Шукшина в нашем литературном потоке, точнее сказать, место шукшинской «реки», порой соприкасающейся, но никогда полностью не сливающейся с этим потоком, в котором плывут его коллеги-современники. Он ведь не «деревенщик», он не возводит памятника практически ушедшему русскому крестьянину, потому что памятники, как говорит автор статьи, ставят ушедшим, а Шукшин отражает историческое явление — эпохальный сдвиг, при котором исчезла Русь крестьянская и возникла Русь городская. Писатель откликнулся на эти перемены глубоким интересом и сочувствием к внутреннему миру тех, кто оказался вовлеченным в этот водоворот. Как показать это средствами фотографии?

Я этого не знаю. Повторю, что поняла, а вернее, узнала о роли Шукшина в отражении исторического процесса уже в Москве, но если бы мне рассказали об этом (статья появилась несколькими месяцами позже) там, на Алтае, разве я могла бы что-то изменить в своем репортаже? Для того ведь и существуют разные виды творчества, чтобы разрабатывать посильные для каждого из них пласты бытия.



ФОТО **МАРИНЫ ЮРЧЕНКО**









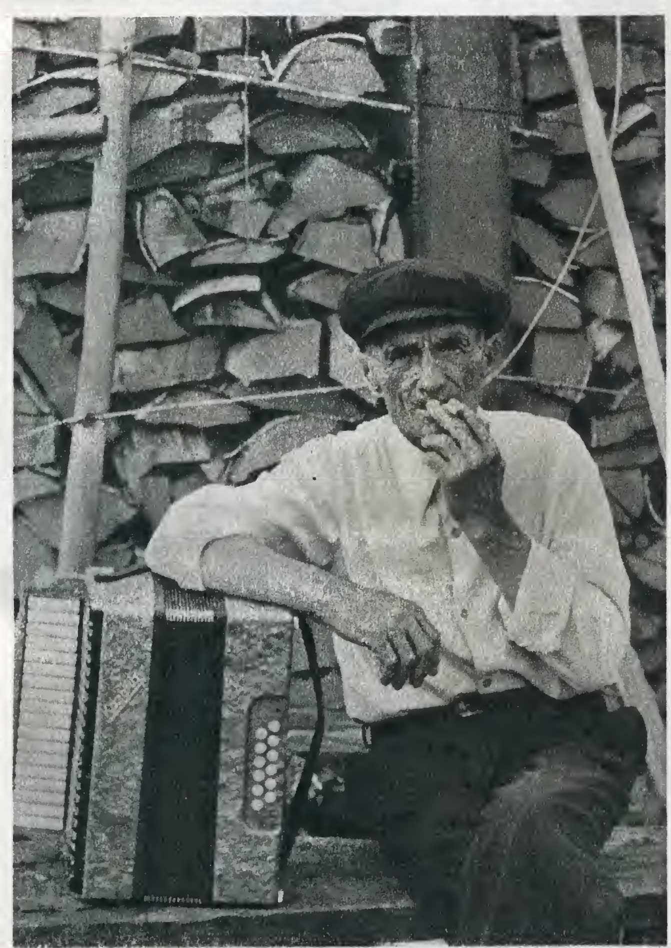










ФОТО МАРИНЫ ЮРЧЕНКО

НА РОДИНЕ ВАСИЛИЯ ШУКШИНА

Владимир Вяткин Тема разговора — перестройка

Дважды в год секция фотографов прессы Союза журналистов Чехословакии, в которой состоят 168 человек, устраивает творческие семинары, где обсуждается самый широкий круг проблем фотожурналистики — от вопросов технического обеспечения до вопросов чисто теоретических, в той или иной степени представляющих интерес для фоторепортеров. В прошлом году получил приглашение на такой семинар и я — чехословацкие коллеги просили выступить с докладом о проблемах перестройки в советской фотожурналистике.

Условия проведения семинара, надо сказать, были просто идеальными. Проходил он в живописном местечке Модра Гармония, в новом Доме творчества Союза журналистов.

Сразу скажу, что я не представлял на семинаре ни агентство печати «Новости», где я работаю фотокорреспондентом, ни Союз журналистов СССР, членом которого я состою, я высказывал мое, Владимира Вяткина, мнение по поводу того, как проходит перестройка в нашем деле, с какими проблемами пришлось столкнуться, что уже удалось сделать и что, на мой взгляд, сделать еще предстоит.

В семинаре участвовало шестьдесят восемь человек, проявивших, и это следует отметить особо, просто поразившую меня заинтересованность в предмете моего доклада. С небольшими перерывами я говорил в общей сложности шесть (!) часов, и хотя оратор я не из блестящих, аудитория была внимательна до предела. Я могу отнести это единственно за счет огромного интереса к процессам перестройки, происходящим не только в области фотожурналистики, но и, разумеется, во всей общественно-политической и экономической жизни нашей страны.

Я не стал обнадеживать аудиторию утверждениями о скоротечности и безболезненности процесса перестройки, поскольку считаю, что как всякий исторический процесс, требующий изменения — и кардинального! — прежде всего психологии, мышления, процесс перестройки будет несомненно протяжен во времени и сопряжен с определенными трудностями как для отдельных граждан, так, может быть, и для целых социальных групп. Особенно я подчеркнул, что вижу несомненную необходимость взаимной перестройки в системе «редактор — читатель» с тем, чтобы уровень мастера, создателя, творца соответствовал уровню потребителя (да простится мне этот термин, не вполне, может быть, соответствующий высокому назначению творчества), а уровень — интеллектуальный, эстетический, какой угодно — потребителя соответственным образом поднимался все выше и выше.

Мы все чаще и чаще говорим о том, что в последние годы наметилась определенная девальвация фотографии как формы профессиональной деятельности, и за этим стоят совершенно определенные жизненные процессы. Подумаем: ведь после насвистыванья, грубо говоря, фотографирование — самый демократический способ самовыражения; нет ничего проще, чем заняться фотографированием — для этого нужно всего лишь купить камеру и начать снимать. По теперешним временам не нужно даже уметь обрабатывать снятый материал — в специальных лабораториях это сделают быстро и достаточно качественно, прямо как в старой рекламе «Кодака»: «Нажмите кнопку, мы сделаем остальное!»

Аппарат на плече любителя и аппарат на груди профессионала — принципиально разные вещи. Любитель фиксирует жизненные явления, профессионал активно вторгается в жизнь, подчас сознательно нарушая ее плавное течение. Любителю, например, не придет в голову снимать очередь в магазине (встать в очередь — не стыдно, а вот снимать ее — позор!). И вот к чему пришло: пишущий репортер может посвятить анализу — экономическому, идеологическому, нравственному — этой самой очереди как угодно много места на газетной или журнальной полосе, репортер снимающий обречен обходить очередь стороной: никакой уважающий себя (а на самом деле просто консервативный) редактор появления таких фотографий на страницах уважаемого издания просто не допустит. Причину такого отношения к изобразительному материалу (и фотографическому — в особенности) мы все давно знаем: он воздействует на читателя значительно сильнее, чем текстовой. Вот редактор и не хочет рисковать. Я же решительно не представляю себе перестройки без риска.

Есть ли у нас положительные примеры перестройки в фотожурналистике? Есть. Это «Собеседник», это рижский молодежный журнал «Лиесма», где, кстати сказать, одним из факторов, предопределивших успех издания, была — отмечу это особо! — молодость его редактора. Эти примеры подтверждают, что без активности, без личной заинтересованности сделать ничего нельзя.

Однако должен с сожалением констатировать, что пока (и в большинстве случаев) перестройка в нашей фотожурналистике свелась к обычной перетасовке кадров фоторепортеров. И не нужно тешить себя уверениями в том, что интерес к тем журналам, которые теперь стало невозможно купить, зиждется хотя бы наполовину на изобразительно-иллюстративном материале. В качестве примера такого издания приведу «Огонек»: абсолютно доминирующую роль в нем играют интересные, необычные по тематике и подходу к современности литературные материалы. Фотография же, увы, пока остается, как говорится, на подхвате.

Сравниваю советские газеты и иллюстрированные издания с иностранными. Сравнение — явно не в нашу пользу: за рубежом, как правило, фотография — не иллюстрация к тексту, а полноценный элемент содержания. Текст и иллюстрация комплексно воздействуют на читателя, привлекают его внимание.

Из чисто практических вопросов участников семинара более всего привлекали вопросы подготовки и поисков темы. Для меня это вопрос не просто серьезный — больной, поскольку мне более всего близка глубокая социально-психологическая тема, такая, которая в полной мере может быть раскрыта не в отдельной фотографии и даже не в фотоальбоме, а в фотокниге. Надо сказать, что, с моей точки зрения, жанр фотоальбома у нас находится на грани вырождения, превратившись (в основном усилиями редактуры, диктующей свои условия) в набор более или менее красивых снимков, абсолютно беспроблемных. Мне как-то предложили сделать альбом об Украине — я отказался. Что значит — «аль бом об Украине»? О чем это? Зачем? И — для кого? А ведь фотоальбом, сделанный мастером, четко знающим ответы на все вопросы, может стать явлением в фотожурналистике. Возьмите, к примеру, фото альбомы Картье-Брессона, в них он — мы литель: каждый кадр, взятый в отдельности,— размышление, а все вместе — глубокое и серьезное исследование.

Я — репортер АПН и работаю в основном на «зарубеж». И, к сожалению, снимаю вс если говорить фигурально, как бы на сре нем плане. Хорошо это или плохо? Во вся ком случае — безопасно, как у нас принято думать. А снимать шире — кто его знает, что ты там внедришь в сознание зарубежного читателя. Может, что-нибуд не то... Это, на мой взгляд, в корне непр вильная и даже вредная теория, ставшая, к сожалению, практикой, политикой издательства, в котором я работаю. Это идет главным образом от недоверия ко мне ка гражданину, как журналисту, как, в конце концов, к патриоту своей страны. Годами мы снимали жизнь без проблем, и нам ка залось, что если нам самих себя удалось убедить в том, что этих проблем не суще ствует, то уж зарубежного-то читателя мы в этом наверняка убедим.

Мне показалось необычным на семинаре, пожалуй, вот что: реакция аудитори на то, что профессионалы, собравшись, г ворят наконец-то не о нехватке аппаратуры и фотоматериалов и не о недостато но высоком их качестве, а о серьезных творческих и идеологических проблемах. Без тени сомнения отношу это на счет пе рестройки нашего профессионального мышления!

Вот еще темы, обсуждавшиеся на семина ре в Чехословакии:

отношение к ветеранам фотожурналисти (Хозяева семинара продемонстрировали отношение к ним куда более бережное, чем наше — извлечь урок!);

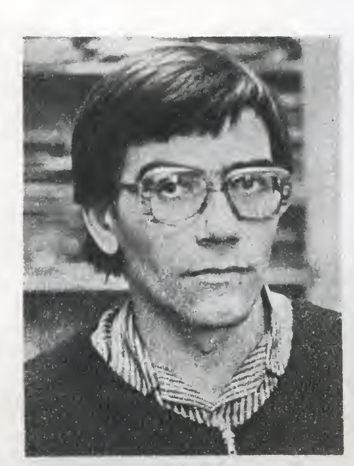
кризис бильдредактуры (У них, оказывае ся — тоже, но чехословацкие коллеги не остановились на констатации этого печал ного факта, открыв школу бильдредакто ров — дело!);

фотография как искусство (На эту тему г ворили, как мне кажется, больше, чем нужно. А вообще мне показалось, что зд мы хозяев семинара чуть-чуть опереди ли — разговоры велись в основном об о ном, единичном кадре, а практика показ вает: на самых престижных конкурсах по беждает сейчас не отдельная фотографи пусть даже самого высокого качества, а оригинальное решение оригинальной те мы).

На семинаре говорили о том, что нельз сидеть и ждать у моря погоды: перестро ка — это значит, что каждый из нас должен вдвое больше видеть, вдвое больш знать, быть вдвое более образованным чем профессионал вчерашний — время н дежд на случай, на голую интуицию ушл безвозвратно.

Нам — фотожурналистам — необходимы более тесные, более частые контакты, пл дотворность которых, как показал семин в местечке Модра Гармония,— очевидна

Смотреть, чтобы видеть



А. ЧЕРЕЙ

Имя руководителя народной фотостудии «Товарищ» Дворца культуры «Урал», свердловчанина Анатолия Черея уже знакомо читателям журнала «Советское фото» и посетителям различных выставок у нас в стране и за рубежом, на которых экспонировались его работы.

Представлять же его фотографии, «переводя» их на язык литературы,— дело, наверное, заведомо бесполезное. Тот, кто не увидит в них «зерна», предубежденно отнесется к этой публикации. Так же предубежденно может прочесть ее тот, кто сам и по-своему увидит суть снимков, уловит тонкую грань между банальностью и неслучайностью запечатленного. Чтобы увидеть — нужно смотреть.

Сойдутся же зрители, надеюсь, в одном: фотография Анатолия Черея — сегодняшняя, современная, хотя каждый из них вложит в эти слова свой смысл.

...Вначале глаз замечает нескладную фигуру без головы, раскинувшую руки в стороны. Затем, в центре кадра,— пуанты. Видишь букеты в усталых руках.

И среди всего этого чувствуешь что-то смешное, только что «взорвавшееся» в маленькой артистической уборной. Привычно ищешь сюжет и понимаешь, что он не в описании случившегося, а в таких, казалось бы, случайных, но на самом деле очень важных фотографических деталях, как отсутствие лица у женской фигуры, усеченный силуэт девочки, складки на чулке или отражение в зеркале. Он — в фотографичности увиденной ситуации... Дело не в том, вернее, не только в том, что происходящее на фотографиях и за ними — это наша повседневность. Не менее важно, что современной является фотографическая культура работ Анатолия, выразительность и образность его фотографического языка, образность «чистая», идущая от природы самой фотографии. В этом сочетании современности формы и содержания и кроется, на мой взгляд, секрет творчества автора.

Мне кажется, что уже через несколько лет мы с особым интересом и пристрастием будем вглядываться в эти лица, исполненные тревоги и отрешенности, радости и ожидания. И каждый раз приходится удивляться тому, что суть времени часто точнее, конкретнее и зримее не в броских фотографиях-лозунгах, фотографиях-плакатах (хотя и в них тоже), а в ненавязчивых, внешне скромных, но в то же время откровенных и честных снимках «из жизни». Не потому ли с таким интересом мы ищем в старой фотографии те значимые черты, которые со временем придали ей характер жанровой, социальной, общественно значимой...

В таких работах меня, как зрителя, всегда интересует отношение автора к своим героям, его позиция. Вместе ли он с этими людьми, за или против них? Или стоит «над схваткой» по-наполеоновски, скрестив руки на груди...

Для Анатолия этого вопроса не существует: быть среди своих героев, с ними, одним из них — естественное условие его творческого метода. И здесь происходят маленькие большие открытия: при всей внешней простоте, кажущейся бессюжетности и даже случайности, каждая из фотографий оказывается точным и емким фрагментом нашей многообразной и неоднозначной жизни. Работы Черея всегда по-хорошему, по-человечески пристрастны, насыщены добрым авторским отношением к происходящему. Вглядитесь и увидите сами — автор глазами своих героев (и какими глазами!) смотрит на мир, на время, на нас с вами.

Б. ВЯТКИН



ФОТО АНАТОЛИЯ ЧЕРЕЯ

ДОЖДЬ

ВЗГЛЯД

ОБМЕН

ПАУЗА

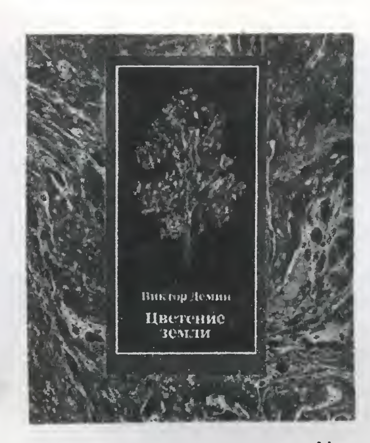
САЛОН ДЛЯ НОВОБРАЧНЫХ



ФОТО **АНАТОЛИЯ ЧЕРЕЯ**

СНЕГ

Лев Аннинский Сюита в четырех частях



Яркое тянется к яркому. Неудивительно, что о литовской фотографии написал Виктор Демин: о школе мастеров, известной во всем мире, ставшей гордостью советского искусства и определенно обозначившей веху в современном самосознании литовцев, написал русский критик, обладающий вкусом и славящийся независимостью суждений. Неудивительно и то, как он написал книгу: вольно, широко, свободно, нестандартно. Даже в подзаголовке есть тонкий вызов общепринятому: «Книга о тринадцати (!) литовских фотографах» — Демин привык ходить там, где «нельзя», он не боится ни сглазу, ни черной кошки, ни, стало быть, и чертовой дюжины. Свободный человек!

Фотография в книге его поднята от бренного ремесла к высотам духовности. Точка отсчета для Демина — не узко понятое мастерство, а высокое Искусство; шкала оценок — не замкнутые профессиональные «ракурсы» и «планы» и не элементарное соответствие школярски понимаемой «действительности», а общечеловеческие ценности. Соответственно и «фоны» Демина глобальны и широки. Рерих и Кент, Уэллс и Лем, Боттичелли и Чюрлёнис, Такубоку и Кортасар, Пиранези и Феллини, Брейгель и Чаренц, Метерлинк и Цветаева — вот кто необходим ему, чтобы понять и оценить работы Кальвялиса, Ракаускаса, Суткуса, Шонты, Мацияускаса... Лестно. Масштабно. И совершенно закономерно: литовская фотография для него — не просто достижения мастеров, это — как бы новый штрих в автопортрете человечества.

Однако не так легко очертить тринадцать вариантов. Демин демонстрирует большую изобретательность. С неравным успехом, естественно. Пожерскис, например, явно не пойман, он просто пересказан. Бутырин — то ли смазан, то ли сдвоен. Баранаускас — нерезок и передержан. Зато тонко почувствованы и точно описаны: Кальвялис в его философской мощи, Ракаускас в лирическом мелодизме, Суткус в психологической проницательности, Луцкус в странной непредсказуемости, Кунчюс в загадочном «голосоведении вещей»... В ряде случаев Демин мастерски и даже виртуозно оперирует критическим инструментарием, сравнивая «тоны», «сечения планов» и «градации плотностей» в работах своих героев. Возникает даже опасный вопрос: а что, если бы Демин взял не тринадцать фотографов, а... тридцать,— хватило ли бы ему изобретательности и эти тридцать портретов написать, не повторившись? В Литве мастеров много: школа есть школа, она и отбирает, и притягивает, и задачи ставит, и перспективы открывает. Виктор Демин отобрал тринадцать. По какому признаку? Яркие, интересные, своеобразные... Представители Большого Искусства, дети Рода Человеческого.

Демин — чуткий человек, он улавливает лейтмотивы, чувствует, в чем литовская специфика трактовки общечеловеческих тем. В пейзажах Кальвялиса он отмечает безначальность и бесконечность стихий, глядящихся друг в друга. У Дихавичюса — орнаменты природных форм, как бы «узнающих» друг друга. У Ракаускаса — «энергии сущностей», пластично и прозрачно соприсутствующих в кадре. Нетрудно уловить общую мелодию у этих пейзажистов и портретистов природы. Однако у портретистов социума Демин умеет расслышать тот же лейтмотив: и то, как Кунчюс заставляет вещи «общаться друг с другом», и то, как у Мацияускаса происходящее в кадре «происходит всегда и везде», не говоря уже о Суткусе, у которого «травинки просвечивают сквозь снег» и «белый свет» прячет в себе все цвета спектра. Все во всем,— как говорил русский классик. У литовских фотографов этот принцип улавливается не только в пейзажах и натюрмортах, но и в многолюдных композициях тоже. «Незнакомые окликнут тебя: «Браток», «Отец»... и отныне незнакомых нет, «мы все — просто люди, очень близкие, очень родные».

Дети Рода Человеческого...

Это «всеподобие», «родство сущностей», общий круг природы, общества, человека (общины, семьи, традиции, быта, просвечивающего в бытие) и есть главная мелодия литовской школы. Она слышна у Демина. В одном случае он почти определяет ее... от противного. Случай, как говорят теперь, «непростой». Глава о Виталии Бутырине. Единственный портрет, где Демин не может найти тона. Умелое перо помогает ему удержать дипломатичность, но вы чувствуете, как ему трудно выработать однозначное отношение к объекту.

Литовская школа — духовное и пластическое сопряжение земли и человека. Это — ее слово в мировой дискуссии, ее позиция среди «апорий» атомного века.

У Демина это ощущение есть, оно передано. Но не разработано, не структурировано. У него «небо» и «земля», а «лестницы» нет. Между тем школа — это обязательно «лестница», это ступени восхождения, это драма внутреннего пути от земли к небу.

Демин строит книгу как музыкальную сюиту в четырех частях. Адажио — анданте — аллегро — престо... Часть первая: «Тишина» — объединяет Кальвялиса, Бутырина и Дихавичюса; часть вторая: «Цветение» — Ракаускаса, Страукаса и Шонту; третья: «Белый день» — Баранаускаса, Луцкуса и Суткуса; четвертая: «Праздники» — Кунчюса, Мацияускаса, Вайцекаускаса и Пожерскиса. В принципе тут улавливается и еще один сюжет: нарастание социальности от пейзажа к массовой сцене, но главное все-таки не в этом, а в духе Высокого Искусства, здесь царящем. Композиция Демина достаточно хороша для вернисажа шедевров, но она достаточно произвольна, если искать в ней внутреннюю логику предмета. Ну, например, у Страукаса «белый цвет — посланец тишины», однако Страукас идет по разряду «Цветения», меж тем как Дихавичюс, сплетающий у Демина орнаменты из цветущих растений и просящийся в «Цветение», заключен в «Тишину». Все это, конечно, опровергается и по частностям, и по общему впечатлению от художников. Бутырин — не «тихий», он вызывающий, раздражающий, вопящий; Вайцекаускас, напротив, именно тихий, а попал у Демина в «гомонящие»; Шонта — никакой не певец «цветения», у него камни, у него космическое зияние, у него, по деминскому же определению, бахиана осеняет купол мира, наконец, у него — страдающая плоть... Тут Демина подводит остраненный артистизм замысла: он отнюдь не «ошибается» в конкретных характеристиках, он для этого слишком чуток, но он явно игнорирует то, что выпадает из его музыкальной композиции, и форсирует то, что на эту композицию работает. Например, у Страукаса акцентированы умиротворенные пейзажи и игнорирован главный цикл: «Последний звонок», потому что пейзажи позволяют приплести его к «Цветению», а вот цикл о школе перетянул бы эту фигуру совсем в другую часть: в «Праздники»...

Суть не в том или ином персональном очерке, суть в общей задаче деминской книги: он блестяще выполнил первую, очень важную задачу — дал литовским мастерам общеэстетическую, общегражданскую «прописку» в нашем культурном сознании. Демин преодолел при этом свои трудности: он постарался найти особенные определения для всех тринадцати своих героев, ни разу не повторившись. Правда, ему пришлось напрячь журналистскую мускулатуру, сделав сугубый упор на биографических эпизодах; кое-где эти эпизоды становятся похожи на «байки», но для той задачи, которую поставил перед собой Демин, они, в общем, оправданы.

Теперь стоит следующая задача: осмыслить внутреннюю логику школы, ее путь. Путь, по которому мастера следуют вовсе не в праздничном шествии, а в драматичнейшем творческом состязании. Чтобы увидеть это, надо их, конечно, перегруппировать. И тогда, к примеру, Дихавичюс и Суткус окажутся не взаимодополняющими друг друга щедрыми мастерами (хотя Дихавичюс и оформлял книги Суткуса — человеческий план отношений тут безупречен), а художниками, которые идут диаметральными путями, и в этом их напряженном разномыслии — залог развития единой школы. И тогда диалектическое противоречие каунасских и вильнюсских «первопроходцев» школы окажется не просто «географической окраской», но осью, по которой крайности должны отложиться до конца, чтобы обрисовалась проблема. И Луцкус, вечный бунтарь школы, вроде бы выламывающийся из ее всесопрягающей логики, как блудный сын возвратится в ее лоно, не отрясая со своих стоп пыли дорог Башкирии, Армении и России, по которым он прошел, решая «проклятый вопрос» литовского фотоискусства: как срастить этого человека и эту землю.

Книга Виктора Демина, отлично изданная «Искусством», отлично оформленная В. Валериусом и М. Кимом, и наконец — отлично написанная автором,— важный шаг в осмыслении этих проблем, ибо касаются они отнюдь не только фотографов, и не только литовцев, но всех нас.

Виктор Демин. Цветение земли. Книга о тринадцати литовских фотографах.— М.: Искусство, 1987.

Дети беды

Детский дом — так написано на оборотной стороне снимка. Но даже если бы сведений этих не было, тот, кто десятки раз видел таких детей, догадался бы: да, не детский сад, откуда вечером или хотя бы в конце недели, в пятницу, малыша заберут те, для кого он один-единственный,— детский дом.

Они не сироты, эти мальчики и девочки: у девяти из десяти есть здравствующие родители. Брошенные дети... Их можно хорошо одеть, вкусно накормить, можно выстроить дом, где комнаты не будут разделены бесконечно длинными темными коридорами, подобными тому, что виден на фотографии, и все равно это будет не дом в обычном смысле слова, а именно детский дом. Там может вкусно пахнуть свежими пирогами — запаха сиротства не дано истребить никакому другому.

Это хорошо знают люди, отдавшие жизнь таким вот обделенным судьбой ребятишкам. Долгие годы безмерный их труд был в глубокой тени. Кто, право, без запинки вспомнит имя Фаины Андреевны Соколовой, сорок лет возглавлявшей Яснополянский детский дом, который более всех других, какие мне, скажем, довелось видеть, заслуживал того, чтобы называться просто домом.

Сейчас телевизионный экран щедро знакомит нас и с Мариной Гургеновной Контаревой, и с Антониной Павловной Хлебушкиной, чью фамилию носят десятки выращенных ею детей, и с Александром Александровичем Католиковым. Разные учреждения в разных концах страны они возглавляют, без устали бьются за то, чтобы дети забыли, что они сироты. Невозможно! Нет таких средств, таких слов, таких отношений, которые заменили бы человеку мать, отца, бабушку, деда, внимание, обращенное только на него,— отдельно от других.

Значит ли все это, что можно опустить руки, ничего не предпринимать, чтобы хоть как-то преобразить детский дом по образу и подобию дома родного? Нет, разумеется. Помню Брацлавский детский дом неподалеку от Винницы и многолетнего его директора Федора Савельевича Ружицкого. Дети звали его тату. Все — и большие, и маленькие. Он старался, чтобы их как можно реже водили строем (вот так, как ведут куда-то гуськом малышей на снимке), чтобы лишь в случае крайней нужды скликали на линейку. Он любил вечером, перед сном, пройтись по спальням, посидеть на краю то одной, то другой кровати, какое-то слово на ухо шепнуть, подоткнуть одеяло.

Тот дом в Брацлаве был небольшим — чуть больше ста воспитанников. Ружицкий считал: чем меньше детей, тем больше ласки перепадает каждому, тем больше возможности рассмотреть ребенка вблизи. И, конечно, он был убежденным противником деления детских учреждений по возрастным группам. Ну, подумайте, право. Оставила мать малыша в родильном доме — он оттуда попадает в дом ребенка, где и растет до трех лет. Минет ребенку три года — его переведут в дошкольный детский дом. Дорастет до шести — опять разлука с воспитателями, с обстановкой, к которой привык: надо перебираться в школу-интернат или школьный детский дом. А после восьмого — чаще всего ПТУ (то есть в неполные пятнадцать резкое ослабление педагогического надзора и опять столь же мучительная смена всех обстоятельств жизни).

Нужен, конечно, детский дом смешанного типа, где хотя бы до восемнадцати дети не разлучались бы ни друг с другом, ни с воспитателями. А лучше всего, думается, семья, взявшаяся воспитывать пятерых или даже (и такие случаи знаю) десятерых ребятишек, получая за свой труд нормальное вознаграждение (не забывайте, что месяц пребывания ребенка в детском доме обходится в сто двадцать — сто тридцать рублей).

Сюжет фотографии, которую «Советское фото» предлагает читателям, вряд ли кто-нибудь назовет часто повторяющимся и потому приевшимся. Долгие годы мы избегали подобных сюжетов. По разным причинам: огромного душевного такта требуют они от фотокорреспондента. Здесь стыдно пересластить и так же стыдно выставить напоказ не трогающее тебя за сердце, но живописное чужое горе.

Взгляните еще раз на фотографию. Видите, как повернулись головки-подсолнушки? Не к объективу, нет — к взрослому человеку, к новому лицу. «Ты не за мной приехал, дядя?» Ни секунды не сомневаюсь, что долго-долго звучал в ушах фотомастера этот вопрос. Пусть даже он только прочел его в детских глазах. Так смотрит беда. Нет таких сил, которые способны переплавить ее в радость. Но надо стараться, надо пробовать. А нам, журналистам, всеми доступными нам средствами почаще и почестнее рассказывать и о детях, и о тех, кто старается и пробует,— беззаветных и безоглядных хранителях и защитниках детства.

И. ОВЧИННИКОВА,
спец. корр. газеты
«Известия»





АНАТОЛИЙ ДОЛМАТОВ (ПЕРМЬ)
ДЕТСКИЙ ДОМ

Приглашение к соразмышлению

Окончание. Начало см. на стр. 8

ливость. Почувствовав, видимо, серьезное внимание к их проблемам, девушки-лимитчицы проявили доверие к моей работе, что облегчило трудности, всегда связанные с вмешательством репортера в личную жизнь людей.
В построении этого материала я отошел от привычной «перечислительной» логики фотоочерка (работа, учеба, быт, отдых и т. д.), от его формальной завершенности, законченности. Серия о лимитчицах как бы разомкнута, недосказанна. И это не случайно: мне хотелось, чтобы она звучала одновременно как приглашение к разговору и обещание его продолжить.
Главным же было — сохранить верность жизненной правде, не лакируя действительность, но и не сгущая красок. Я не хотел открыто декларировать свою позицию, мне казалось важнее заставить читателя задуматься о судьбах этих девушек, а в конечном счете — о собственной жизни.

— Мы перестраиваем нашу политику, экономику, образование, но в первую очередь идет перестройка сознания людей. Как, применительно к своей профессии — фотожурналистике, трактуете вы понятия гласности, гражданственности?

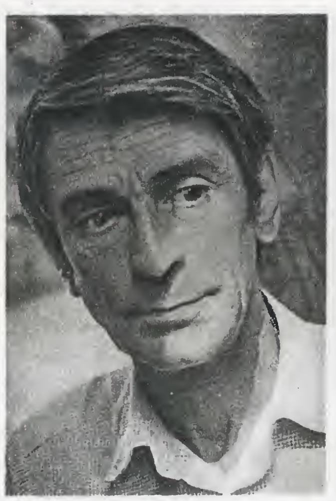
— Мне кажется, что каждому из нас — пашущему, пишущему, снимающему — пришло время разобраться в самом себе. Задуматься: кто ты, для чего живешь? Гласность я понимаю как предельную честность. Перед фотожурналистикой открылась возможность правдиво отразить жизнь современного общества со всеми его достижениями, сложностями, противоречиями. Так, если я и раньше старался не кривить душой перед читателями — не фальсифицировать действительность, то сейчас, наконец, могу быть до конца честен и по отношению к самому себе — работать над темами и проблемами, на которые прежде мне закрывала глаза пресловутая «самоцензура».
Но, пожалуй, не меньше открытий сулят нам и темы давно знакомые и любимые, если работать над ними по-настоящему глубоко. Это я особенно остро ощутил недавно, когда, снимая очерк о сельской династии Калитвиновых, погрузился в проблемы современной деревни, в мир сложных взаимосвязей и страстей человеческих.
Сегодня, как, впрочем, и всегда, самое важное для фотожурналиста, по-моему, быть и осознавать себя гражданином. Гражданственность же творчества определяется целью, ради которой ты работаешь — она, в конце концов, обязательно должна быть созидательной. И именно с этой позиции надо подходить к решению бывших долгое время запретными «негативных» тем: нужно не просто фиксировать наши недостатки, промахи, недоработки, но искать пути их преодоления, всячески поддерживая и пропагандируя ростки нового, прогрессивного в людях и обществе.

— Как эти взгляды на сегодняшние задачи фотожурналистики связываются с вашими творческими замыслами, ближайшими планами?

— Они определяются, с одной стороны, требованиями журнала, в котором я работаю, а с другой — моими фотографическими пристрастиями.
«Огонек» ориентирует своих пишущих и снимающих корреспондентов на проблемные материалы, на социальный репортаж. Моя же давняя склонность — фотоочерк-портрет, показывающий крупным планом яркого незаурядного человека. Значит, надо стремиться отражать проблемы через конкретную личность. Сегодня, по-моему, нашей прессе очень нужен и важен правдивый образ положительного героя, человека-созидателя, вобравшего в себя сам дух времени. О таких людях, у которых хочется учиться вере в свое дело, честности, порядочности, надо писать, о них надо снимать очерки. Что я и постараюсь сделать.

Вел интервью
О. НИКОЛАЕВ

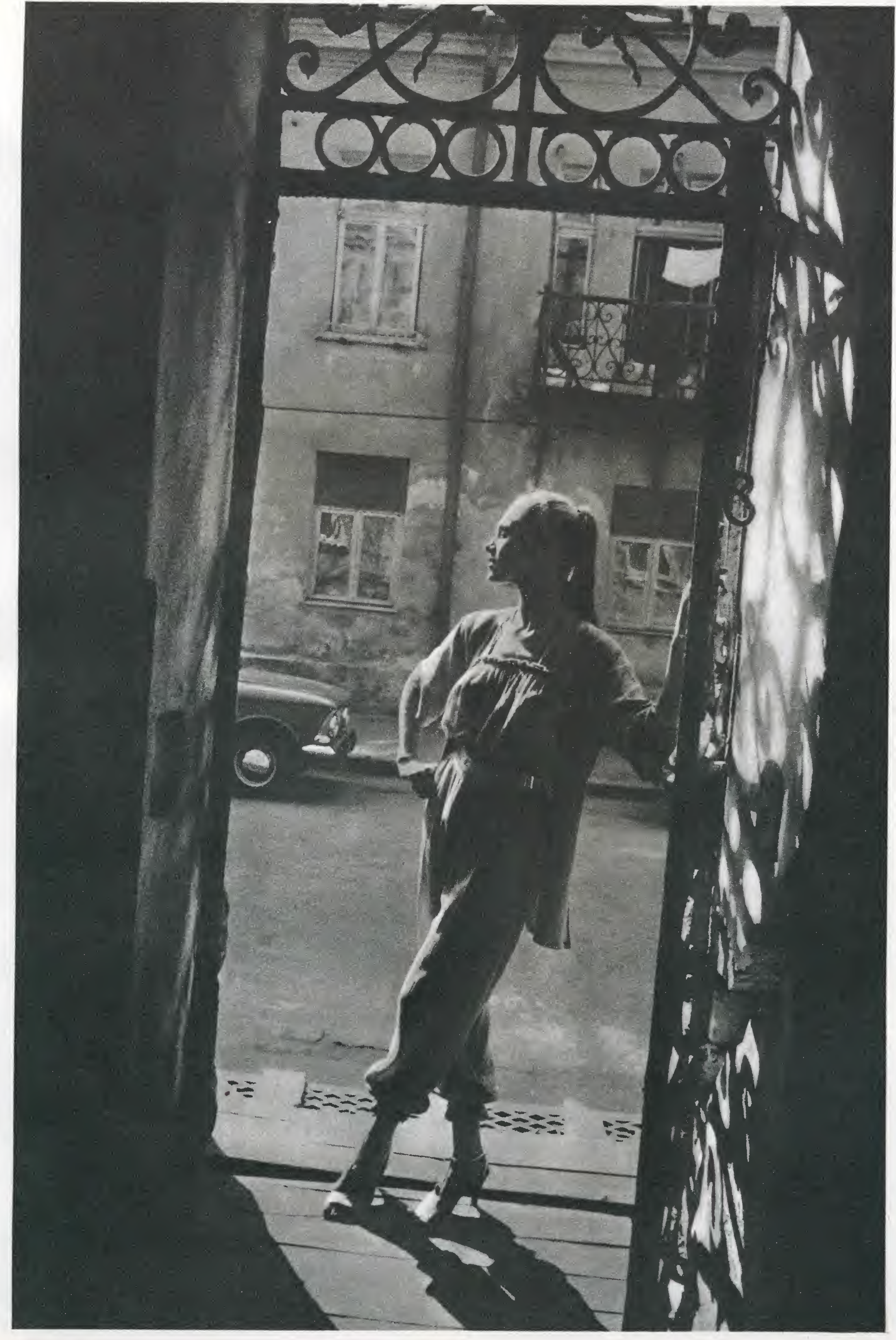
Жажда творчества



Д. ЗЮБРИЦКИЙ

Закончился всесоюзный семинар фотолюбителей. На проспекте Калинина небольшая группа приезжих фотографов ожидала московского коллегу, посещение мастерской которого было последним предотъездным мероприятием. Москвич запаздывал, собравшиеся неспешно, как основательно и полезно потрудившиеся люди, беседовали. И только один метался по тротуару то подхватывая, то снова ставя тяжеленные кофры. Время от времени он подбегал к группе и восклицал: «Я фотограф! Не затем я в Москву ехал, чтобы здесь стоять!», «Может, я пока сбегаю, сниму Красную площадь?!», «Здесь Арбат в двух шагах, я хочу снимать!» С трудом дождавшись хозяина и бросив в его мастерской вещи, непоседа помчался на съемку. До отхода его поезда оставалось два часа...
Думаю, те, кто хорошо знаком с одесситом Дмитрием Зюбрицким, узнали его — вечно куда-то спешащего, всегда «заряженного» на съемку.
Люди, не знающие, сколь неуемна энергия Зюбрицкого, удивляются: когда он все успевает? Он — член республиканского художественного совета по самодеятельному фотоискусству, председатель художественного совета фотоклуба «Фотон», член Одесского общества фотоискусства, почетный член краковского фототоварищества «Венус». Фотомастер охотно сотрудничает с прессой — его снимки печатали журналы «Советская женщина» и «Украина», газеты «Правда», «Известия», другие центральные и республиканские издания. В его коллекции — дипломы, медали и призы более чем трехсот советских и зарубежных выставок и конкурсов.
К выставкам у Зюбрицкого отношение особое. И сегодня, когда его фотографический стаж приближается к сорока годам, он охотно участвует во всевозможных фотосмотрах — от районных до международных. Причем предпочтение отдает отечественным выставкам, считая лучшей наградой за «муки творчества» живой контакт со зрителем и признание сограждан.
Жадный до любых жизненных впечатлений, фотограф и в творчестве своем декларативно всеяден. В его выставочном фонде, насчитывающем не одну сотню работ, представлены самые разные темы и жанры — событийный репортаж и салонные портреты, жанровые зарисовки и анималистские снимки, акты и натюрморты, пейзажи и юмористические кадры. И все же охотнее, да и успешнее всего, пожалуй, он работает над «магистральной» для себя темой — мир женщины. Фотографии этого цикла различны по авторскому подходу к натуре: в одних случаях, призвав на помощь острую наблюдательность жанриста, он стремится раскрыть суть характера своих героинь, в других — отдается формальным поискам, стараясь максимально выявить красоту и пластику женщины.
Независимо от их жанра, работы Дмитрия Зюбрицкого отличает высокая фотографическая культура. Она проявляется и в хорошем вкусе автора, и в умении выбрать из богатого арсенала технических приемов именно те, которые наиболее точно «сработают» на воплощение образного замысла, и в четкости композиционных и светотональных решений. Думается, не последнюю роль здесь сыграло давнее увлечение фотографа графикой, акварелью, живописью. Девиз Зюбрицкого — «Увидеть — значит создать». Мне кажется, с годами он становится все более «дальнозорким», ширятся его творческие горизонты. А значит, и создано будет им еще многое.

Н. ПАРЛАШКЕВИЧ



ОДЕССИТКА

ФОТО ДМИТРИЯ ЗЮБРИЦКОГО

ФОТО ДМИТРИЯ ЗЮБРИЦКОГО

УРОЖАЙ

БЕССМЕРТНИКИ



ОДЕССКИЙ МОТИВ



РОВЕСНИЦЫ

ФОТО ДМИТРИЯ ЗЮБРИЦКОГО

Продолжение разговора

После публикаций «Размышления после выставки» и «Недальновидность?» («СФ», 1987, № 8) редакция получила около ста пятидесяти откликов. Вспомнили читатели и более ранние беседы и обещания, например, В. Холодова из ЦРКО «Рассвет» в «СФ», 1985, № 2.

Присланные из всех уголков нашей страны, отклики эти отличаются заинтересованностью, высокой эмоциональностью, подчас глубокой аргументированностью.

И все они, без исключения, несут настоящую гражданскую непримиримость к потере взаимного понимания, или правильнее, к нежеланию установить его между производителем и потребителем, что, в свою очередь, вызывает сложности в сфере торговли. Не разрубив этот гордиев узел проблем и не разработав при обязательном условии максимального учета требований компетентного потребителя стратегической линии выпуска фотоаппаратуры, промышленность имеет шанс только усугубить создавшееся положение. Оно может дойти до настоящего кризисного состояния, когда потребитель рублем начнет голосовать против устойчивого игнорирования своих требований.

По убеждению читателей, к сожалению, и торговля не может служить, даже на уровне оптовых ярмарок, квалифицированным заказчиком и консультантом для промышленности.

Главный вывод из читательской почты — полное согласие с мнениями, высказанными в статье «Размышления после выставки» и заметке читателя Позняка. И одновременно, мягко говоря,— удивление позицией промышленности, которая, как считают авторы писем, и впредь намерена придерживаться политики ассортиментного диктата, принципа «что сделаем, то и бери», желает избавить себя от всякого риска, ищет «заказчика», на которого можно было бы свалить возможные просчеты. Так и идут они, промышленность и торговля, без взаимной заинтересованности и взаимного понимания от одной оптовой ярмарки к другой, страхуя себя — одни «отсутствием спроса», другие — «отсутствием заказов», заполняя магазины устаревшей и малонадежной продукцией.

И объединяются лишь тогда, когда их узковедомственные проблемы нужно в очередной раз решить за счет кармана покупателя. Удивительно, что, имея многочисленные подразделения для изучения сбыта и спроса, промышленность наивно вопрошает: нужно ли отключение автоматики и какой тиражности будет эта модель?

Читатели отнюдь не против нового анкетирования по поводу того, какие камеры нужно делать, а многие даже приветствуют его. Однако подвергается сомнению его результативность. Анкеты заполнялись уже не раз. Топтание же на месте с выпуском умеренной по цене среднеформатной складной камеры длится уже четверть века.

При кажущемся обилии моделей (и это нужно подчеркнуть со всей определенностью) покупатель по сути дела не имеет реального выбора, не имеет надежной, недорогой механической камеры, достаточно современной по характеристикам, имеющей полный набор дополнительных приспособлений.

Предложения читателей сводятся к требованию разорвать существующий порочный круг «торговля — промышленность». Система фирменных магазинов-салонов типа московского "Зенита", созданная в наиболее крупных городах, может и должна напрямую связать покупателя с разработчиком. В таких магазинах целесообразно демонстрировать будущим владельцам камер самые проблематичные модели, продавать их сначала по договорной цене, чтобы завод не страдал при выпуске малой партии; собирать мнения и пожелания по их улучшению; проводить анкетирование. Более того, на некоторые специфические фотоаппараты, а также на особенно дорогие «профессиональные» камеры целесообразно установить систему предварительного заказа. В этом случае покупатель хотя бы частично заранее оплачивал такую покупку и прямо с завода получал ее через салон-магазин в заранее оговоренный срок. Вряд ли кто будет при этом возражать и против разумной наценки, если завод гарантирует высокое качество. Здесь же, по мнению читателей, видится и решение «неразрешимой» проблемы среднеформатной складной камеры типа «Москва» или «Искра». Пусть промышленность объявит на нее через фирменные магазины «предварительную подписку» с авансовой оплатой стоимости. Сразу выяснится, способны ли промышленность и Госкомцен СССР удержаться в рамках разумной цены, ведь речь идет о возобновлении собственной продукции, никаких дорогостоящих разработок не нужно. Выяснится и реальная потребность в камерах такого типа.

Единодушно мнение читателей о недопустимости ориентации производства только на «беспроблемные» автоматические камеры, особенно портативного класса.

В дополнение к уже высказанному мнению о неправомерности прямых аналогий с западным рынком, об ограниченности таких камер в творческом плане особо подчеркивается, что начинать нужно не с них, а с создания общесоюзной сервисной системы, без которой массовая отечественная фотография не может существовать. Как известно, первые попытки создания «сервиса по западному образцу» даже в больших городах проходят «со скрежетом». На сегодняшний день наводнение рынка не ремонтируемыми вне заводских условий, неработоспособными без дефицитных элементов питания, ненадежными по качеству электронными камерами, отсутствие возможности заказать по умеренной цене печать снимков создают дополнительные проблемы периферийному фотолюбителю.

Этот вопрос просто нельзя отдавать на откуп ищущей благополучной жизни промышленности. Ведь относительно дешевая в производстве массовая электроника позволит заводам-изготовителям существовать за счет совсем недешевых и складываемых в чуланы ненадежных камер. Создание надежных качественных механических моделей во всех группах фотоаппаратуры однозначно рассматривается фотолюбителями как невыполненный долг изготовителей. Но это не значит, что нужна только механическая, то есть по сути дела уже устаревшая техника. Читатели ратуют за оправданный современный ассортимент, куда входят кроме простейших моделей и зеркальные автоматы разной сложности с возможностями ручного режима работы. Гадать здесь нечего — зарубежный рынок дает представительную картину технических возможностей, и единственная опасность, которой действительно нужно избежать, — это опасность произвольно «вырвать» для производства из всего многообразия одну узкую группу и только ею ограничиться.

По-прежнему болезнен вопрос о дополнительных принадлежностях и организации торговли. В письмах отмечается отсутствие рекламы, невозможность получить квалифицированную консультацию, шаблонная комплектация камер однотипными объективами, невозможность купить только «корпус» камеры без объектива. Многих читателей также волнуют проблемы ремонта. Остается мечтой широкий выбор сменной оптики, современных автоматических ИФО, моторных приводов, качественных увеличителей и многого другого. Стыдно за промышленность, когда рядовому любителю даже неизвестно, что такое конверсионный светофильтр или «эффектная» насадка. Вопрос системного (вот где нужно брать пример с западных изготовителей фототехники) обеспечения аппаратуры всей линейкой дополнительных принадлежностей является не менее важной частью социальной программы развития фотолюбительства, чем создание самих аппаратов. Не следует считать нашего любителя инфантильнее или «серее» западного, для которого подобные существенные мелочи выпускаются массовыми сериями.

Необычайно острый вопрос — вопрос качества. Самые жесткие кары призывают читатели на головы бракоделов. Систему гарантии рекомендуют заменить другой, уже опробованной в некоторых социалистических странах — по первому обоснованному требованию торговля должна заменить изделие или возвратить его стоимость. Сколько бы нервов это сохранило потребителю и как бы подняло ответственность и торговли, и промышленности! Читатели ждут официального ответа — почему такая система считается у нас неприемлемой и что конкретно собираются предпринять производители для решения этого вопроса. Отмалчиваться и дальше, как это делалось многие годы, им уже нельзя.

Во многих письмах поднимается вопрос о гласности в этой области. В значительной мере здесь досталось и журналу.

И за предоставление слова только представителям промышленности, и за замалчивание невыполненных обещаний, и за половинчатость выводов после редакционных испытаний фототехники, и за недостаточную информацию о зарубежных моделях. Широкая и постоянная «Трибуна читателя» видится многим обязательным разделом журнала.

И наконец, последнее предложение касается самого широкого обсуждения всех этих вопросов и дальше. Одна из предлагаемых форм — телевизионный «круглый стол», хотя бы в рамках программы «Объектив». Такая передача позволила бы зрителям взглянуть в глаза тем, кто долго и успешно отбивается от назревшей перестройки, выслушать их доводы (может быть, они и правы), высказать свои.

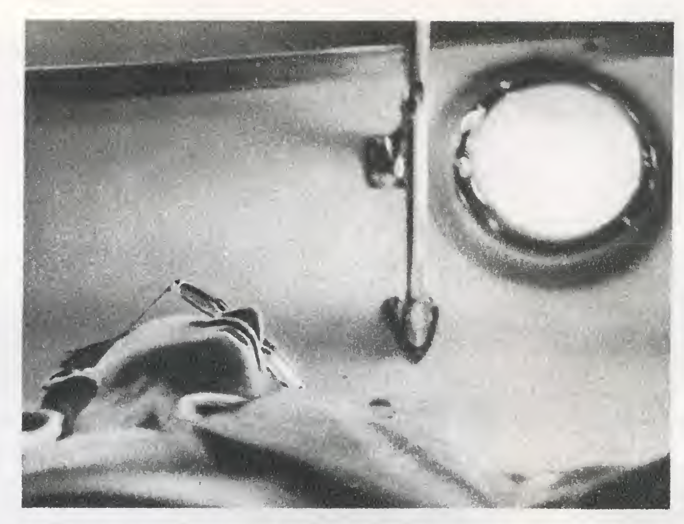
Обзор подготовил А. ШЕКЛЕИН, кандидат технических наук

«Автопортрет»



К. БАБАЕВ
(БАКУ)
АВТОПОРТРЕТ ПОД ЛУНОЙ

Не объяви этого конкурса, как бы мы узнали, что автопортрет едва ли не самый трудный для фотографа жанр? Оттого-то столь редко обращаются к нему снимающие.
Большинство авторов пошли по самому простому пути: штатив, автоспуск и — готово. Не мудрствуя лукаво.
Другие заменили свое изображение тем, что в языкознании называют синекдохой: частью вместо целого. И пошли валом снимки, где тень, отбрасываемая фотографом,— как бы портрет последнего. Были и другие варианты: очки на столе, кеды на дороге, фотоаппарат на треноге. Это уже портреты не столько фотографов, сколько их изобретательских способностей.
Несколько конкурсантов, что называется, схохмили, зафиксировав автомобили. Чисто ка-ве-эновский вариант...
Первую премию получает бакинец К. Бабаев, создавший «множительный» полиавтопортрет.

















П. КИСЕЛЕВ
(МОСКВА)
В МЕТРО

В. ТИТОВ
(МОГИЛЕВ)
КОЛЛАЖ

А. ГОЛОЛОБОВ
(ОРЕЛ)
АВТО

В. ДОРОХОВ
(ЛЕНИНГРАД)
УВЕЛИЧЕНИЕ

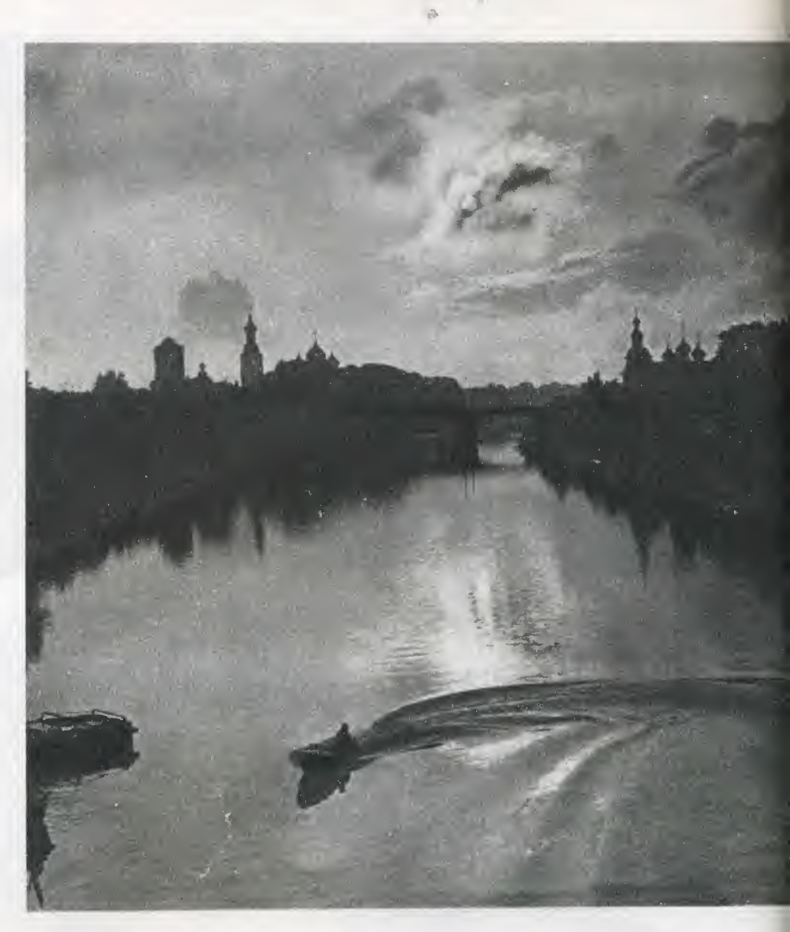
А. КРЕЙМЕР
(МОСКВА)
ТЕНИ

А. СОБОЛЕВСКИЙ
(КИЕВ)
ШАГ

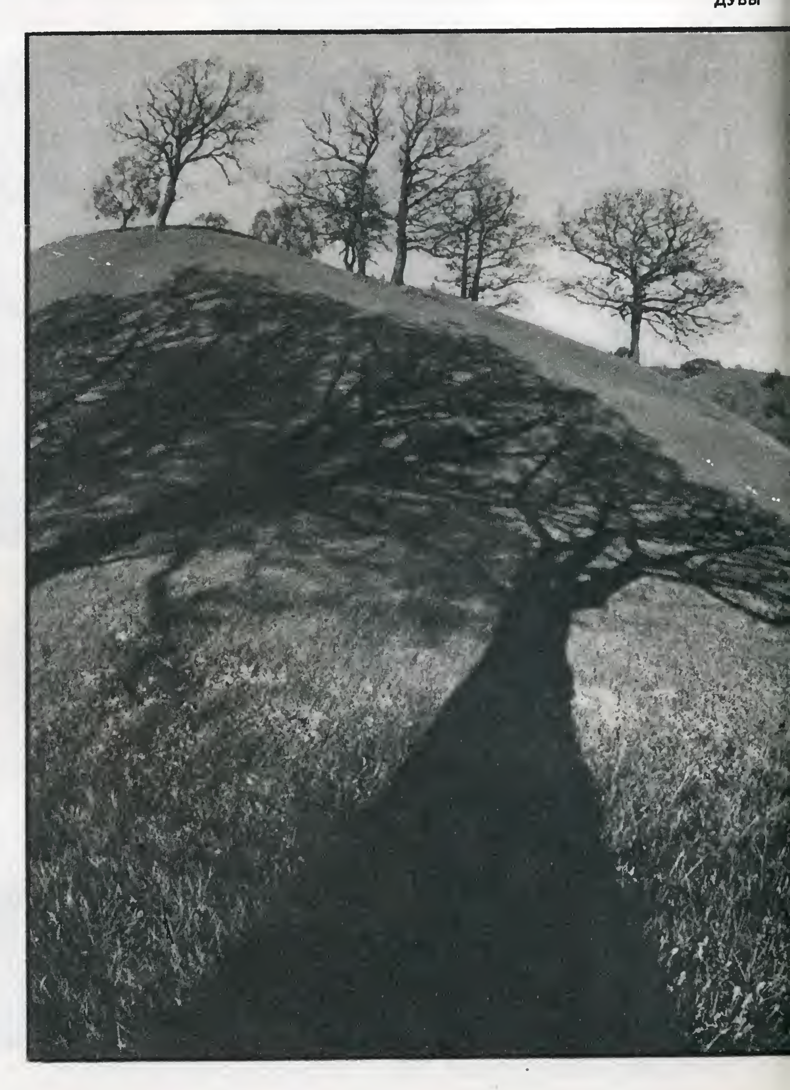
Э. ДОБЕЛИС
(ЛИЕПАЯ)
ЭТО — Я

Сергей Ветров, Михаил Леонтьев
Пейзаж продолжается...

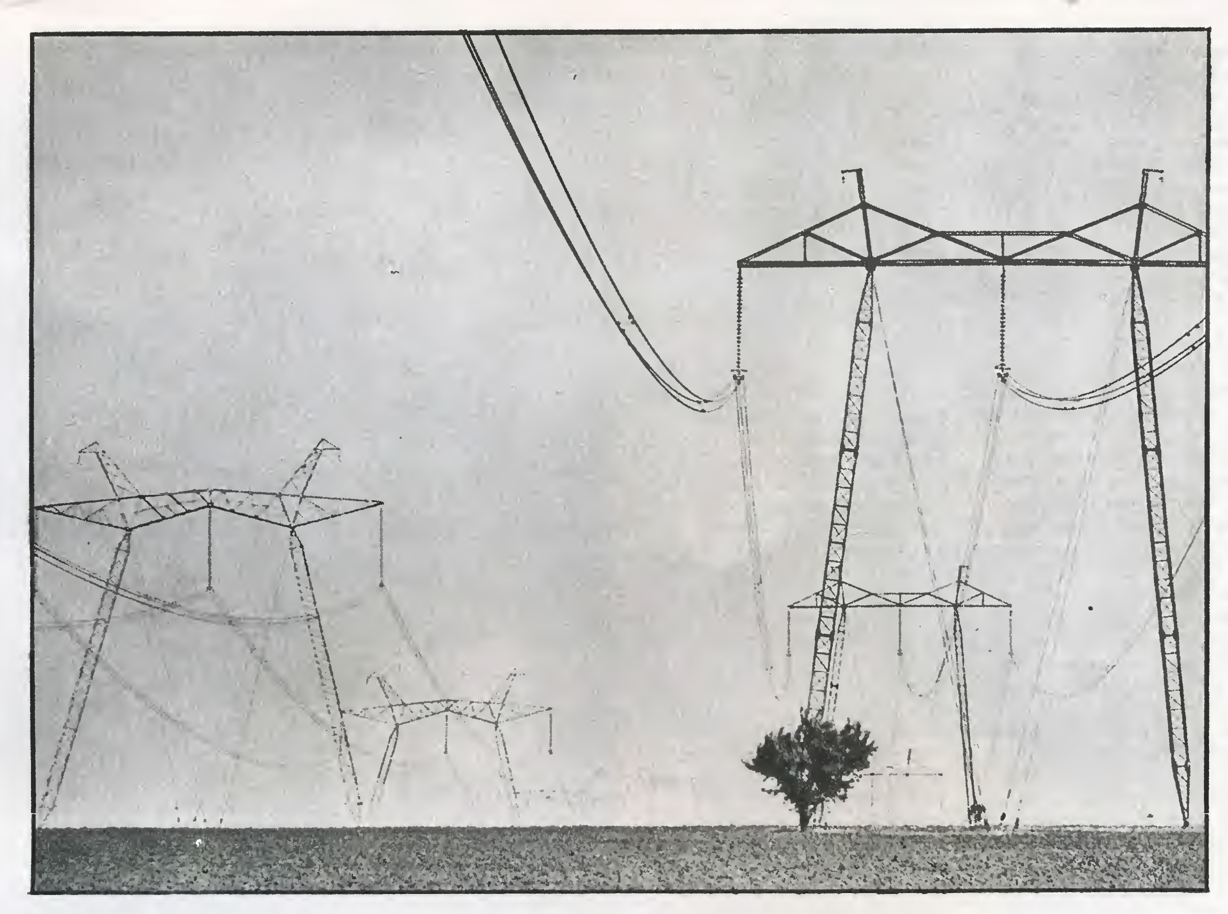
Полтора столетия тому назад Н. Ньепс запечатлел вид из окна своей мастерской.
Фотография началась с пейзажа.
Задумаемся над этим. «Искусство, призванное сотрудничать с солнцем» (А. Ламартин), первый свой взор обратило на почву и зелень, которые кто-то потом, наверное, в академическом вдохновении назовет окружающей средой.
Теория эстетики зафиксировала: древние художники не воспринимали красоту пейзажа. У них пейзаж служил лишь «обозначением внешнего мира». Первые фотографы — это поэты. Они сразу же нацелили объективы на красоту мира. Тысячу раз писалось о пикториальном пути светописи. Поклонимся добрым, старым именам Ю. Еремина, Н. Петрова, Н. Андреева, П. Клепикова, С. Иванова-Аллилуева, С. Лобовикова... Это были замечательные пейзажисты, которых отличало рыцарски-благородное отношение к своему делу, подвижничество, большая художественная эрудиция. (В скобках заметим, что судьба отечественного фотопейзажа складывалась отнюдь не элегично. В двадцатых годах пикториальная фотография подверглась ожесточенной критике со стороны пролеткультовцев и их последователей. В выражениях не стеснялись: «Этюд Клепикова — это крепостнически-дворянская эмоция, утонченный созерцательный сплин Онегиных и Лаврецких». Это еще мягко. Фотопейзажистов обвиняли в «эстетической контрреволюции».)
Каков же фотопейзаж сегодня?
Вечный жанр потому и вечный, потому что развивающийся. Конечно же, изменилась его тематика, поскольку ландшафты стали иными. Пятиэтажки «онебоскребились», сгорбились деревья, пустили корни нефтяные вышки, постарели садовые скульптуры, помолодел Арбат...
Время идет, и еще недавно невероятный термин «индустриальный пейзаж» уже стал привычным. Правда, сейчас снимки фабричных труб, изрыгающих дым,— предмет гордости фотографов 30-х годов — вызывают совсем другие чувства. Природа, от которой мы, как известно, не ждали милостей, взывает к нашему милосердию. В последние десятилетия тема защиты природы все настойчивее звучит в искусстве фотопейзажа. Меняется ключевое настроение этого жанра: поэтическая созерцательность уступает место драматической напряженности, аллегориям, метафорам.
Может быть, раньше других почувствовал и запечатлел драму природы, ее метастазное состояние замечательный фотограф из Кирово-Чепецка А. Перевощиков. В его работах нет ни одной заводской трубы, никаких загрязнений, сбросов, но есть поразительное предвидение «детского плача» флоры — сегодня заведомо слабого соперника человека.
Позволим себе такой парафраз: «зеленые фотографы» в наши дни — активнейшие члены фотографического движения — честные и совестливые.
Попробуем назвать имена лидеров: Г. Лукьянова, Г. Колосов, А. Ерин... Ленинградские, мурманские, запорожские, днепропетровские, петрозаводские, минские, челябинские, владивостокские, магаданские и, конечно же, прибалтийские фотографы...
Начали перечислять и... испугались (места мало). И обрадовались. Сколько же их!
Их лучшие пейзажи — социально-активные, будоражащие. Своими снимками — восемнадцать на двадцать четыре — воюет Колосов за сохранность северных избушек и церквушек. Сухомлинский нашей фотографии — Галина Лукьянова — взывает к совести тех, кому наплевать на заброшенные деревни. Чудак Ерин, этакий Кулибин монокля. Только форма его снимков размыто-маревая, а по содержанию творчества — он егерь фотоэкологии. Остросоциальное звучание приобрел фотопейзаж в творчестве членов миасского фотоклуба, выступившего на защиту озера Тургояк.
Пикториальная фотография постепенно трансформировалась в фотографику, на смену сложным «ручным» способам фотопечати пришли не менее трудоемкие, но зато чисто фотохимические методы — изогелия, соляризация, перевод по-



В. СОБРОВИН
(БЕЛГОРОД)
ВОЛОГОДСКИЙ ВЕЧЕР

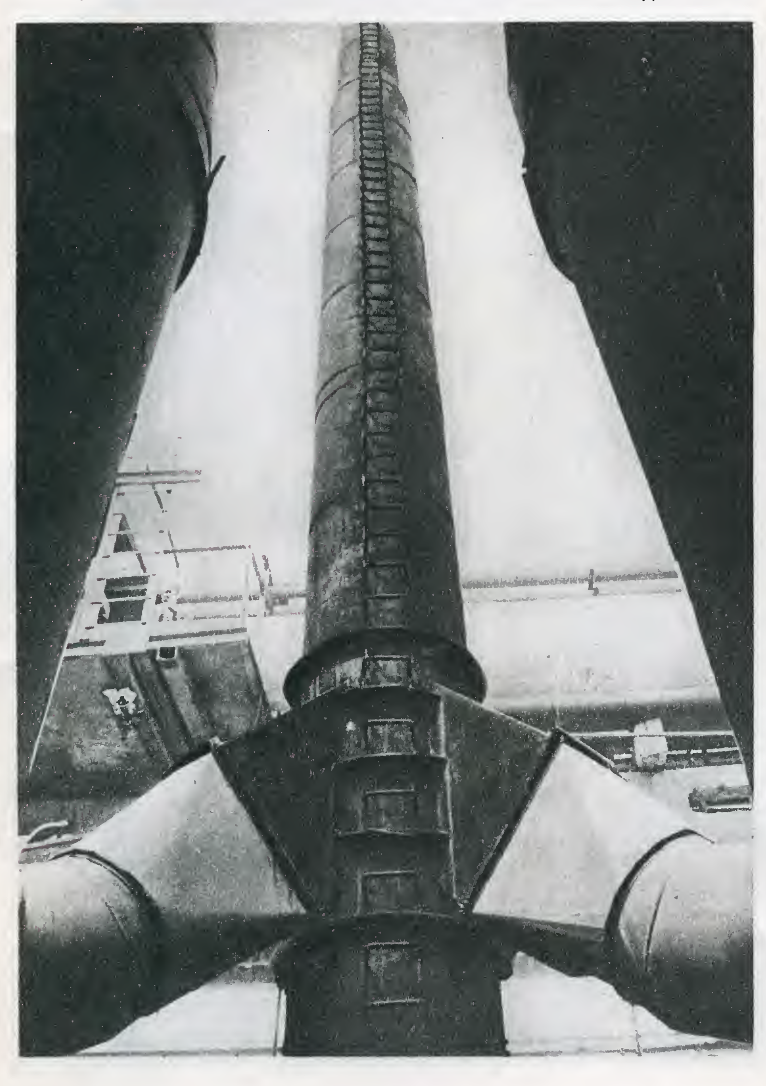


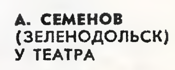
Р. РАКАУС
(КАУНАС)
ДУБЫ



В. ВОЛОНТИР
(КИШИНЕВ)
ПЛЕННИК

О. МАШКОВСКИЙ
(СТЕРЛИТАМАК)
ЗАВОД





А. СЕМЕНОВ
(ЗЕЛЕНОДОЛЬСК)
У ТЕАТРА



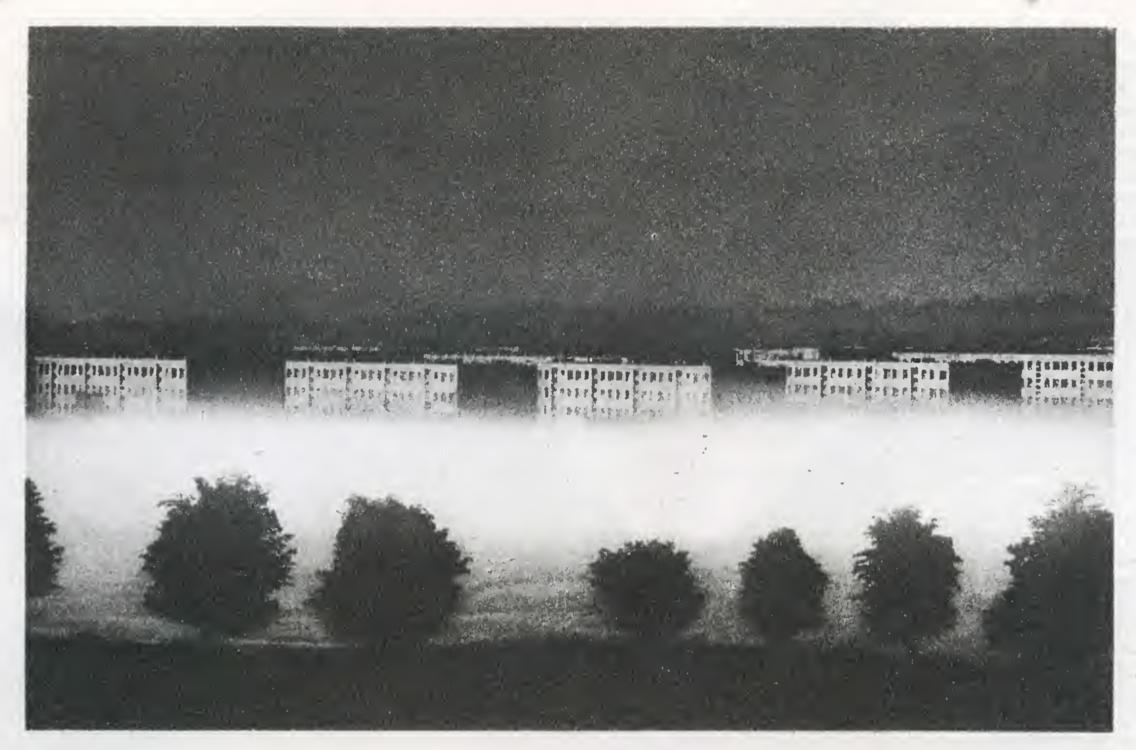
лутонового изображения в штриховое. Интересно, что таким же «трансформированным» воспринимается сегодня пейзаж, сделанный объективами «монокль», хотя этому способу столько же лет, сколько и самой светописи.
Конечно, «резкостный» пейзаж по-прежнему сохраняет свою притягательность — не случайно большинство фотомастеров печатают увеличителями с «точечными» источниками света, позволяющими выжать максимум деталей с малоформатного негатива. Правда, Адамс в свое время ратовал за фотопечать при рассеянном свете, но он работал камерами большого формата, ему и так хватало деталировки... Кстати, жаль, что многим крупноформатная аппаратура кажется чем-то «доисторическим», безнадежно устаревшим. Управление глубиной резкости с помощью уклонов, концентрация резкости в любом сюжетно-важном участке за счет сдвига объектива, богатейшая шкала полутонов и другие достоинства большого формата просто недоступны для пейзажистов, снимающих на узкую пленку. Впрочем, это соображение носит чисто теоретический характер, ведь наша фотопромышленность уже давно не выпускает фотокамер для пейзажной съемки...
Зато сейчас фотопейзажисты располагают широким выбором сменной оптики. «Объектив с углом зрения больше 30° не может удовлетворить фотографа с мало-мальски развитым вкусом», — трогательно сообщает старый фотографический альманах. Фотографам-конструктивистам двадцатых годов пришлось выдержать шквал нападок из-за их «широкоугольного» видения. В наше время большинство городских пейзажей снимают короткофокусной оптикой, и никого это не поражает.
У нас, как известно, природа — самая многоликая в мире. И так же разнообразен мир фотопейзажа. Попытку рассказать о всех его течениях осуществить нелегко. Некоторые направления современного фотографического пейзажа представлены на этих страницах. Отнюдь не тенденциозный их подбор даже непосвященного читателя натолкнет на мысль, что пейзаж, так сказать, традиционный явно уступает свои позиции. Фотограф жаждет через пейзаж «себя показать». Натура — лишь отправная точка в нелегком пути к самовыражению — самому естественному пути в творчестве.
По-видимому, этим можно объяснить заметные трансформации внутри жанра «пейзаж». Пограничные области расширились. В пейзаж пришли не только дома и линии электропередач, корабли и самолеты, но и тот, кто сотворил их. Человек стал персонажем пейзажного сюжета. Впрочем, что тут удивительного? Все мы — природа. И все-таки наиболее популярны фотокартины, где человек «вставляется» в кадр — лилипутом в могущество природы. Делается это, как правило, ради того, чтобы композиционно уравновесить «картинную плоскость».
...В данной подборке почти нет прямого прочтения темы: человек и природа. Есть опосредованное. Хотя фигура человека довольно часто мелькает на пейзажных снимках. Образовались даже устойчивые штампы: девушка в белом платье, бегущая по солнечной лужайке, карапуз меж мрачных стволов в лесном полумраке, ну и, конечно, обнаженная натура в дюнах. Этот перечень можно продолжить. Но есть и другие примеры, когда именно присутствие человека вносит в пейзаж новый поворот, придает ему настроение. Человек на пейзажном снимке нужен тогда, когда это отвечает творческой концепции автора.
Отметим: современный пейзаж испытывает особую симпатию к фрагментарному видению. Сегодня он нередко «укрупняется», «детализируется». Телефотовидение уступает место макровидению. Даже если ландшафт, как у В. Ларионова в «Январе», снят «Горизонтом», панорамно, доминанта кадра — все-таки фрагмент. Идет процесс «всматривания» в пейзаж, где большое видится не только на расстоянии, но и «лицом к лицу».
С темой «фрагмента» теснейшим образом связано заметно усиливающееся увлечение городским пейзажем. Рискнем назвать в качестве родоначальника нового «городского видения» москвича А. Слюсарева. К сожалению, он, творя в фотографии уже лет двадцать, остается далеко не всеми понятым. В письмах в редакцию после недавней его публикации — насмешки, недоумения, обвинения в мелкотемье, аполитичности, пожелания «заняться делом» и т. д. Понимаем: аргументы не помогут. Но убеждены: его фотография, находящаяся на стыке пейзажной и той, что получила название «предметного мира», найдет признание и понимание. И как к ней ни относись, тот факт, что у Слюсарева появились многочисленные



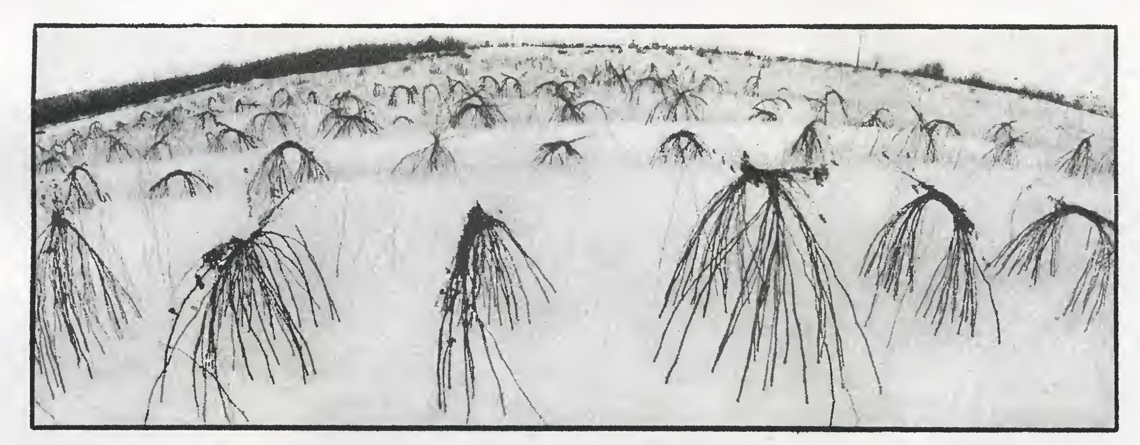
А. ПАЛАМАРЬ
(ТИРАСПОЛЬ)
ДОРОГА

А. ШАДУРСКИС
(РИГА)
К ВЕЧЕРУ





З. БУЛГАКОВАС
(ВИЛЬНЮС)
ТУМАН



В. ЛАРИОНОВ
(ПЕТРОЗАВОДСК)
ЯНВАРЬ

А. ВЯРЧИЕВ
(ВЛАДИВОСТОК)
ЛЕСНАЯ ДОРОГА



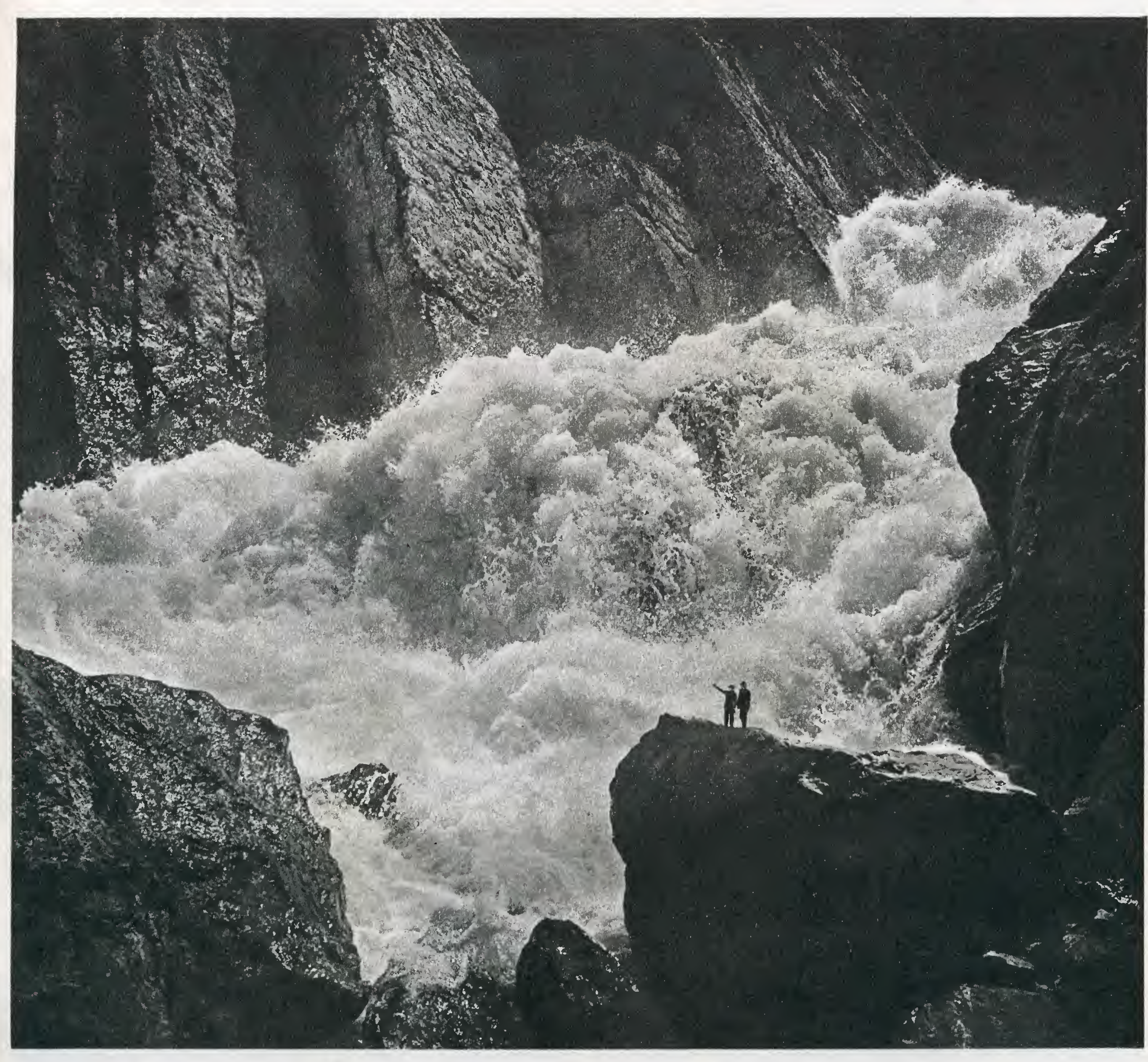
последователи в разных городах страны, сам по себе показателен.
Фотопейзаж сегодня стал заметно интеллектуальнее. Фон и передний план нередко завязываются не только композиционно, но и смыслово, сюжетно. Особенно заметна эта тенденция в тех снимках, где сопоставляются рукотворно-промышленное, хозяйственное, экономическое с картинами непридуманного, природного мира. В. Волонтир создал почти плакат, красноречиво назвав его «шершавым» словом «Пленник». З. Булгаковас не поставил словесной точки над «и». Просто «Туман». Но нет ли здесь противостояния, напряженного ожидания конфликта, который пока скрывает стена тумана? Так же, как живуч «классический» пейзаж, неувядаема в фотопейзаже тема гармонии, единения рукотворного и природного, человека и окружающей среды. Р. Ракаускас в «Дубах» и многих других кадрах из знаменитого «Цветения» закругляет линию горизонта. Когда ребенок из повести Кассиля увидел холмик и торжествующе закричал: «Я нашел место, где Земля закругляется», для него это было подтверждением факта, который он знал, но раньше не мог прочувствовать. Ощущение того, что Земля круглая, пришло к нам по-настоящему только в космическую эпоху. Ракаускас, как и многие литовские фотографы, снимает не «уголок природы», но образ планеты.
Пейзаж, может быть, самый нелегкий фотографический жанр. Слишком уж велик соблазн скопировать природную красоту «один к одному».
В принципе при современном уровне развития фотографической техники «копия» — не столь уж труднодостижимое дело. При известной мастеровитости можно снять так, что и «не отличишь». И потом, скромно потупясь, пожинать лавры. Самый ходовой комплимент из книг отзывов: «Как картина!» Он хотя и поднимает фотографа в собственных глазах, на деле свидетельствует — автор сошел с главной дороги фотографии.
Старые мудрые понятия «личность» и «позиция» остаются незыблемыми и на творческих весах всегда перевешивают, какой груз ни клади на другую чашу. В полной мере это относится к фотографированию природы. Всмотримся в нее и приблизимся к пониманию своего назначения на земле.
Вот о чем думать надо.



Ю. САДОВНИКОВ
(МОСКВА)
ЧЕРНОЕ ЯЙЦО

П. КИСЕЛЕВ
(МОСКВА)
ЗИГЗАГ





А. НАЗАРОВ
(ПЕНЗА)
СТИХИЯ

ФОТОЮНИОР



ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



АЛЕКСАНДР МАЛЬГАЖДАРОВ, 14 ЛЕТ (КАРАГАНДА)
РУКА ДРУГА

Александр Мальгаждаров — член фотостудии «Миг» карагандинского Дворца пионеров и школьников. (Условия съемки: «ФЭД-5В», объектив «Индустар 61 Л/Д», пленка 65 ед. ГОСТа, выдержка 1/25 с, диафрагма 2,8.) Снимок «Рука друга» был представлен в коллекции студии, ставшей победителем республиканской детской фотовыставки, организованной Союзом журналистов Казахстана и редакцией газеты «Дружные ребята» (Алма-Ата, 1986 г.).

ПОЛЕЗНО ЗНАТЬ

Ваш фотоархив

У снимков, даже если это простая семейная хроника, есть удивительное качество — чем больше им лет, тем дороже они для автора. Не уничтожайте негативы, даже если пленки отпечатаны и кажутся больше ненужными. И позаботьтесь об архиве.

Каждую пленку нужно точно датировать, записать, где, какой камерой она снята, что за тип пленки, как она обрабатывается, в каком проявителе. Фотографы-профессионалы обычно указывают фамилии, имена героев съемки. Полезно это и любителю. Полагаться на память не следует: по собственному опыту знаю, что через несколько лет трудно восстановить даже год съемки, не говоря уже о точной дате или условиях обработки. А данные эти понадобятся, если вы захотите сравнить, какая камера предпочтительней или какой проявитель лучше.

Не храните пленку в рулонах, она скручивается, что затрудняет печать, появляются царапины. Правильно обработанная пленка может храниться десятилетиями и не портиться. Для этого ее нужно тщательно отфиксировать и не менее тщательно промыть. Фиксаж нельзя доводить до истощения раствора. 10 пленок — это максимум, который можно обработать в одном литре раствора. Промывка в проточной воде должна длиться 15—25 минут. Для хранения пленки важны комнатная температура, умеренная влажность, отсутствие вредных газов, особенно сернистого и сероводорода. Механическую сохранность гарантирует простой, но проверенный способ. Купите листы кальки одного из стандартных размеров (350×450 мм). Каждый лист разрежьте пополам (350×225 мм). 35-мм перфорированную пленку стандартной длины (1,65 м) разрежьте на куски по 5—6 кадров, широкую 60-мм пленку — по 4 кадра 4,5×6 см, 3 кадра 6×6 см или 2 кадра 6×9 см. Такие отрезки по длине примерно равны ширине листа кальки. Разрезайте пленку, как только она высохнет. Заверните отрезки одной пленки в сделанную вами форматку так, чтобы между ними получилась прослойка кальки. Сами отрезки лучше складывать подложками друг к другу. На внешней стороне пакета делаются все необходимые надписи. Пленки можно и пронумеровать. Если архив большой, нумерацию пленок начинают заново каждый год, вводя сам год в номер (например, пленка № 1—1988).

Целесообразно сделать каталог контактных отпечатков. Для этого все отрезки одной пленки печатаются контактно на листе фотобумаги (размером 24×30 см для узкой и 18×24 см для широкой пленки). Это позволяет не только быстро найти нужный снимок, но и выбрать среди нескольких фотографий одного сюжета наилучшую, которую имеет смысл печатать с увеличением. На контактах видны и недостатки — отсутствие резкости, смазанность изображения, неудачная кадрировка, случайная поза в портрете и т. д.

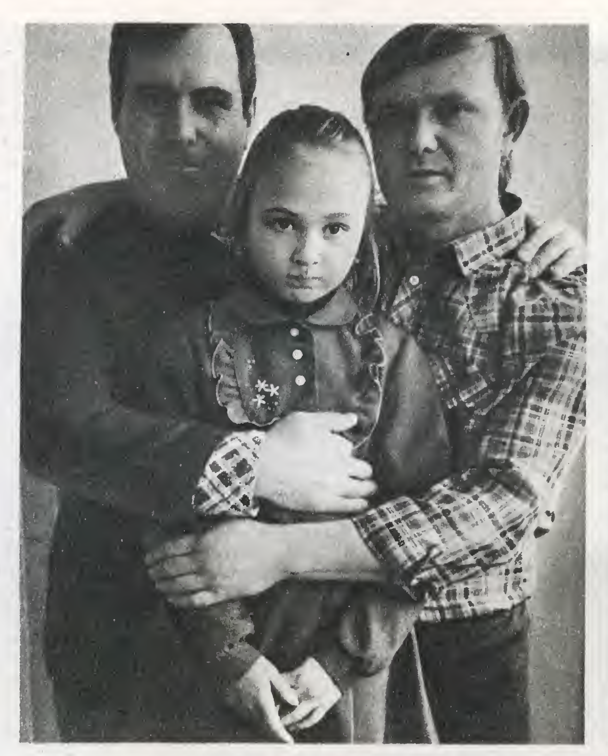
Сделать контрольные контактные отпечатки несложно. Здесь не требуется особого подбора выдержек при печати: достаточно дать некоторую среднюю, которую можно определить с помощью одной пробы. Изменение плотности на некоторых выпадающих из общего ряда кадриках особой роли не играет, главное — понять, что на них изображено. Печатать нужно на глянцевой контрастной бумаге с бромосеребряной эмульсией («Унибром» или «Фотобром»), а проявлять отпечаток быстрым активным проявителем. Сам процесс печати несложен. На лист бумаги при красном свете эмульсионным слоем вниз кладутся рядом все отрезки пленки и прижимаются чистым, достаточно тяжелым стеклом. Оно должно быть без дефектов и несколько большего размера, чем фотобумага. Легко дозируемое и равномерное освещение даст обычный увеличитель, который нужно поднять так, чтобы размер освещенного прямоугольника на экране превышал формат фотобумаги. Введя красный фильтр под объектив увеличителя, поместите всю «конструкцию» из бумаги, негативов и пленки в этот освещенный прямоугольник и, убрав красный фильтр, проэкспонируйте. На обратной стороне отпечатка делаются все нужные записи: номер пленки, сюжетные данные (кто, где, когда). Передача деталей на таких отпечатках — вялость или чрезмерный контраст позволяет, кстати, определить, какую бумагу следует взять для увеличения снимков.

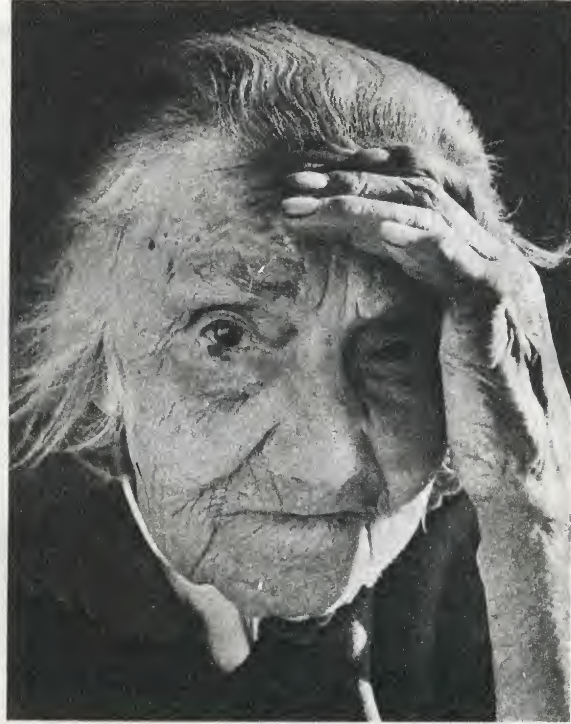
Каталог контактных отпечатков, разложенных по выбранному вами принципу — хронологическому, тематическому или другому, удобно хранить в коробках подходящей величины (например, от использованной фотобумаги).

А. АНДРЕЕВ

Впервые на международном конкурсе

В традиционном международном конкурсе «Ассофото» в 1986 году появился новый раздел «Свободная тема» для участников до 18 лет. Премии конкурса (список взрослых лауреатов печатается на 46-й странице этого номера) получили десять фотоюниоров из Советского Союза и ГДР: А. Терехов, 16 лет (Караганда) «Годы»; Ю. Приютовский, 15 лет (Тирасполь) «Сестренка»; Н. Сурина, 15 лет (Челябинск) «Рассказывает Л. Л. Оболенский»; Е. Смоловик, 14 лет (Тирасполь) «Я — красивая?»; О. Меркулов, 16 лет (Тирасполь) «Окрутили!»; Р. Пушкин, 13 лет (Челябинск) «Друзья»; Д. Носович, 13 лет (Минск) «Рядом с пони»; Т. Глас, 13 лет (Ольбернхау, ГДР) «Моя сестра Клаудиа»; Х. Кобан, 15 лет (Дрезден, ГДР) «Счастливая секунда»; А. Кёрнер, 18 лет (Вердау, ГДР) «Без названия». Некоторые из этих снимков недавно публиковались на страницах «Фотоюниора». Познакомьтесь с остальными призовыми работами советских авторов. Поздравляем всех юных победителей «Ассофото-86» с отличными результатами, а участникам нового конкурса 1988 года, условия которого тоже помещены в этом номере «СФ», желаем победы!







ЮРИЙ ПРИЮТОВСКИЙ, 15 ЛЕТ (ТИРАСПОЛЬ) ИЗ ЦИКЛА «СЕСТРЕНКА»

АНДРЕЙ ТЕРЕХОВ, 16 ЛЕТ (КАРАГАНДА) ГОДЫ

ОЛЕГ МЕРКУЛОВ, 16 ЛЕТ (ТИРАСПОЛЬ) «ОКРУТИЛИ!»

ДМИТРИЙ НОСОВИЧ, 13 ЛЕТ (МИНСК) РЯДОМ С ПОНИ

РОМАН ПУШКИН, 13 ЛЕТ (ЧЕЛЯБИНСК) ДРУЗЬЯ

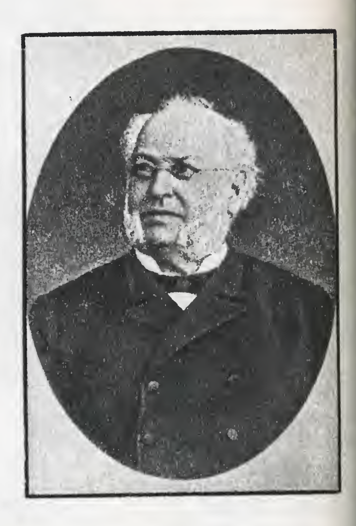




Портретный жанр

Первыми, дошедшими до нас фотоизображениями были: вид на крыши из окна мастерской Ньепса, натюрморт из произведений скульптуры и графики Дагера, фотограмма листьев растений Фрицше. Видные ученые и художники предсказывали светописи выдающуюся роль в развитии науки и искусства: обогащение методов исследования в археологии, естествознании, астрономии, медицине; соперничество с живописью, переворот в полиграфии.
Однако в ранние годы фотография робко продвигалась в этих видах съемки: слишком еще несовершенной была ее техника. Единственным жанром, в котором она быстро преуспела, оказался портрет. Способ фотографирования на отполированную до блеска серебряную пластинку просуществовал недолго — около пятнадцати лет, но именно он приблизил портретирование к искусству. К концу сороковых годов XIX века владельцы дагеротипных ателье постепенно стали вытеснять художников, писавших заказные миниатюрные портреты.
На улицах Петербурга рядом с павильонами предприимчивых французов все чаще открывались студии наших соотечественников. Журнал «Современник» писал об изменившемся облике города: «...Бросается в глаза множество вывесок фотографических заведений... На одном Невском проспекте по крайней мере до двадцати таких заведений. Все дома увешаны фотографическими портретами в разных живописных позах, и беспрестанно открываются вновь еще фотографические заведения...»
У историка Г. Болтянского читаем об убранстве павильонов: «Это были помещения со стеклянной стеной и стеклянным потолком. В помещении стояли камеры-обскуры нескольких размеров, пригодные для получения различных дагеротипов — от миниатюр, которые вставлялись в перстень или медальон, до больших, «кабинетных» форматов. Павильон был обставлен декоративной мебелью. В нем имелись фоны с обоями разных рисунков. На столиках лежали всякие безделушки. Иногда посетители привозили для съемок собственные вещи, даже кресла, в которых располагались привычно, как дома. К спинкам кресел обязательно крепились держатели для головы, иначе нельзя было получить четкое изображение при длительных выдержках».
И вот такие павильоны буквально осаждали толпы. Всем хотелось получить свое «самописное» изображение. Получить, несмотря на то, что под ослепительными лучами солнца надо было просидеть неподвижно около получаса. Современники рассказывали, что многие не выдерживали этого испытания, засыпали перед камерой.
Чтобы сократить время экспозиции, первые фотографы натирали лица портретируемых мелом. Головы и плечи зажимали в специальные рогатины, чтобы человек не изменил позу. Вот что читаем о фотопортретировании в публикации 1839 года: «Лицо было совсем черное, гримаса красноречиво говорила о перенесенных страданиях, глаза были наполовину закрыты».
Конечно, у ранней фотографии было много недостатков. Например, французский художник-карикатурист О. Домье зло смеялся над этим в своих рисунках. Но прошло немного лет, и он с удовольствием встал перед камерой Надара. Охотно позировал дагеротиписту О. Бальзак. Еще один знаменитый француз — поэт, историк, политический деятель А. Ламартин, называвший вначале светопись «бессовестным шарлатанством», высказывался и так: «Мы не говорим больше, что это ремесло, это — искусство».
К концу 40-х годов дагеротипия достигла своего расцвета. Не случайно изображения окантовывали резными и инкрустированными рамками, вставляли под стекло и в изящные футляры. Многие дагеротипы до сих пор удивляют нас филигранностью рисунка, пластикой полутонов, совершенством в передаче фактуры лиц, одежды, предметов обстановки.
Среди первых фотографов, производивших портретные съемки, были и профессиональные живописцы. Они сознательно переносили в дагеротипию формы композиции, заимствованные из изобразительных искусств. Это обогащало выразительные средства фотографии.
Еще больших успехов портретная светопись достигла с открытием мокроколлодионного способа. В 1851 году англичанин С. Арчер предложил фотографировать не на металлических, а на стеклянных пластинках с последующим воспроизведением с них отпечатков на светочувствительной бумаге. Это уже было подобие современной фотографии. В сравнении с дагеротипией мокроколлодионный способ был более дешев и более доступен. Стеклянные пластинки поливали жидким коллодием, затем погружали в раствор азотнокислого серебра. Съемку производили сразу, на мокрых пластинках (отсюда название — мокроколлодионный). Выдержку исчисляли уже минутами и даже секундами.
Портретная фотография на стеклянных пластинках распространялась в мире с невероятной быстротой.
В ряде стран появились выдающиеся мастера. Их работы отличались высоким уровнем технического и художественного исполнения, яркой индивидуальностью.
На родине светописи — во Франции — лучшими были Надар, Диздери, Каржа; в Англии — Хилл, Адамсон, Кэмерон, Кэрролл; в России — Левицкий, Деньер, Плахов и некоторые другие.
Сегодня мы знакомим читателей с образцами творчества Сергея Левицкого, чья плодотворная деятельность на поприще художественной фотографии длилась почти полвека.

А. ФОМИН



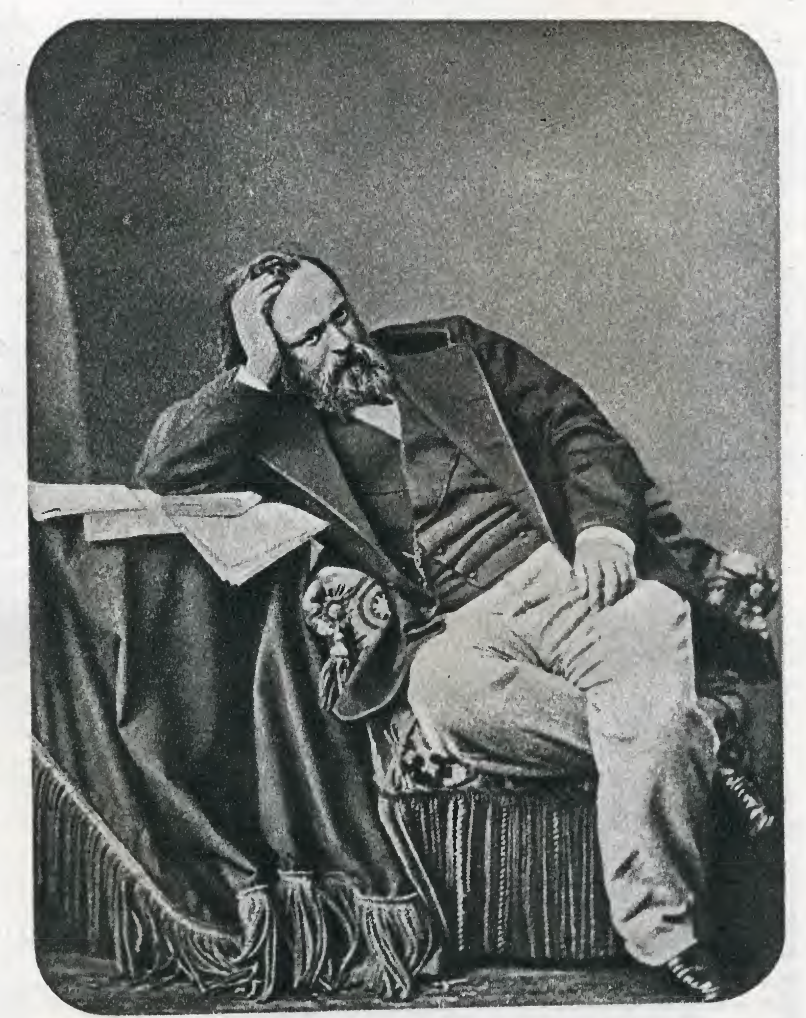
Сергей Левицкий

Сергей Львович Левицкий (1819—1898) родился в Москве. По настоянию родителей юноша окончил юридический факультет университета, хотя проявлял большой интерес к естественным наукам, химии, физике. В год изобретения фотографии стал чиновником Министерства внутренних дел. Первые сведения о дагеротипии сразу привлекли его внимание к этой новинке.
В 1843 году С. Левицкого назначили секретарем правительственной комиссии по изучению минеральных вод в Пятигорске и его окрестностях. В комиссию входил академик Ю. Фрицше, видный русский ученый, первым исследовавший опыты Талбота, Дагера, Ньепса и рекомендовавший фотографию как исследовательский метод в ботанике. Фрицше привез на Кавказ дагеротипный аппарат и, узнав, что Левицкий интересуется дагеротипией, доверил ему практическую съемку местности. Все эти снимки, к сожалению, до наших дней не дошли, но известно, что лучшие из них через петербургского торговца попали вскоре к Шевалье. Так было установлено заочное знакомство с французским оптиком.
В 1844 году С. Левицкий уходит со службы и отправляется в Европу, чтобы лучше познакомиться с техникой дагеротипии.
В 1845 году Сергей Львович живет некоторое вре-



ПЕРВЫЙ ОТРЯД СЕСТЕР МИЛОСЕРДИЯ ПЕРЕД ОТПРАВКОЙ В ДЕЙСТВУЮЩУЮ АРМИЮ В ПЕРИОД КРЫМСКОЙ ВОЙНЫ 1853—1856 ГОДОВ. С ЛИТОГРАФИИ ТИММА

мя в Италии. Там встречается с русскими художниками Ф. Иорданом, А. Ивановым, Н. Рамазановым и другими, с писателем Н. Гоголем.
Использовав приезд в Рим вице-президента русской Академии художеств графа Федора Толстого, Левицкий уговорил Гоголя сняться на дагеротип вместе с колонией русских художников. Снимок был выполнен в мастерской римского фотографа Перро. Так стараниями С. Левицкого был создан единственный фотографический портрет великого писателя. Позже, в 1902 году, к 50-летию со дня смерти Гоголя, в студии другого выдающегося портретиста К. Фишера, его изображение было выкадровано из этого группового снимка, переснято и увеличено.
Подводя итог итальянскому периоду своей жизни, Сергей Львович писал: «Мое первое портретное произведение удивило художников... Во мне развился художественный взгляд и инстинкт...»*
Из Рима Левицкий направился в Париж. Его влекла Сорбонна, ее научно-естественный факультет, публичные лекции видных ученых. Сразу по приезде он записался на курс химии профессора Дюма и курс физики профессора Депре. Сблизился с Шевалье. Мастерскую знаменитого оптика посещали видные дагеротиписты, в ней бывал сам Дагер. Левицкий познакомился у Шевалье с результатами передовой фототехники.
В 1849 году Шевалье попросил Левицкого сделать его объективами дагеротипы на пластинках максимального размера. Эти снимки он представил на Парижскую промышленно-техническую выставку. Французский оптик и русский фотограф за эти работы получили первую в мире золотую медаль по разделу фотографии.
В том же 1849 году С. Левицкий вернулся на родину. На Невском проспекте в Петербурге он открыл собственную фотостудию под названием «Светопись». Вскоре начал входить в практику мокроколлодионный способ. Левицкий стал изучать технологию съемки на стеклянные пластинки с последующей печатью на бумаге. За короткий срок мастер создал серию замечательных портретов современных ему писателей и поэтов: И. Тургенева, Л. Толстого, А. Островского, И. Гончарова, А. Дружинина, Д. Григоровича, Н. Некрасова, А. Апухтина и других, запечатлел М. Глинку, Д. Менделеева. Многие из этих портретов приобрела потом Петербургская публичная библиотека. В журналах, альбомах, книгах они воспроизводились в перерисовке, с помощью гравюры или литографии.



А. ГЕРЦЕН. ПАРИЖ. 1861 г.

* Воспоминания С. Левицкого. «Фотограф-любитель», 1896, № 6.

С. Левицкий — автор уникального группового портрета первого отряда сестер милосердия перед отправкой в действующую армию в период Крымской войны 1853—1856 годов.
Известность Левицкого росла. В 1858 году Сергей Львович открыл свой павильон в Париже. По отзывам современников, это была одна из лучших фотографий в Европе. У Левицкого снимались и многие русские эмигранты.
В начале 60-х годов мастер исполнил несколько портретов приехавшего в Париж А. Герцена. Портрет Герцена в кресле вызвал особое восхищение общественности. Во многих странах с этой фотографии было сделано большое число пересъемок.
В 1864 году Левицкий был удостоен чести фотографировать главу французского государства — Наполеона III. Снимки получили высокую оценку заказчика, а Левицкий — право называться «фотографом императора». В том же году Сергея Львовича приняли в члены Парижского фотографического общества. Обладая незаурядным художественным талантом, смело вводя усовершенствования в технику и технологию светописи, русский мастер заслуженно пользовался в Европе славой первокласного фотографа-портретиста.
Его работы отличались законченностью композиции, мягкостью оптического рисунка и всего освещения. Естественность поведения объектов заставляла забывать о том, что модели позировали в ателье. Со снимков смотрели живые люди с характерными для них особенностями поз и выражений лица. Конечно, по условиям своего времени, он подражал образцам портретов живописцев-классиков, но делал это с большим вкусом и тактом.
Вернувшись в 1867 году в Петербург, Левицкий занялся общественной деятельностью. Был одним из учредителей пятого, фотографического, отдела Русского технического общества, постоянно принимал участие в организации отечественных и международных фотовыставок, делал сообщения о важнейших новостях в фотографической технике.
Побывав на Всемирной выставке 1873 года, Левицкий докладывал в РТО о том, что негативный процесс постоянно совершенствуется, лучшие фотографы создают изображения с мягкими, полупрозрачными и детализированными тенями. Всемирную выставку 1878 года он резко раскритиковал, назвал ее «скучной». Он писал: «Отпечатки заретушированы... Портреты вставлены в богатые рамы, но зализаны до безобразия».
Тогда же признанный мастер вступил в полемику с вице-президентом Парижского фотографического общества А. Даванном. «Мы оба любим фотографию,— говорил он,— но по-разному: я люблю ее как искусство и верю в ее художественную будущность, он (Даванн. — **В.Б.**) прикован к технике. Но ведь это душа и тело, а может ли жить, может ли развиваться тело без души?..»*
Левицкий одним из первых применил оптическую ретушь, первым с успехом использовал электрическое освещение для портретной съемки. Он признавал необходимость устранения с помощью ретуши мелких дефектов на фотоматериале, но восставал против ретуши украшательской, угождающей неразвитым вкусам заказчиков.
В 1879 году отец и сын Левицкие выставили в пятом отделе РТО высокохудожественные портреты, снятые при электрическом освещении. В статье о применении электросвета Сергей Львович утверждал, что при съемке следует соединять электрический свет с солнечным освещением, что умелое их сочетание позволяет создавать интересные эффекты. Говорилось это тогда, когда уважаемые эксперты, проанализировав опыты съемок с помощью вольтовой дуги на Венской электрической выставке, заявили — фотографирование при искуственном свете невозможно.
Пытливый русский фотохудожник, смелый новатор, во всем шедший своим, самостоятельным путем, вписал яркую страницу в отечественную и мировую светопись.

В. БЛЮМФЕЛЬД







ФОТО СЕРГЕЯ ЛЕВИЦКОГО

Н. ГОГОЛЬ. 1845 г. ВЫКАДРОВКА ИЗ ДАГЕРОТИПА «Н. ГОГОЛЬ В ГРУППЕ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ В РИМЕ»

ГРУППА РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ. СИДЯТ: И. ГОНЧАРОВ, И. ТУРГЕНЕВ, А. ДРУЖИНИН, А. ОСТРОВСКИЙ. СТОЯТ: Л. ТОЛСТОЙ, Д. ГРИГОРОВИЧ. С.-ПЕТЕРБУРГ. 1856 г.

А. АПУХТИН. С.-ПЕТЕРБУРГ. 1880-е гг.

* «Записки Русского технического общества». Часть II, 1879, с. 93.

«Химия-87»



Перед посетителями шестой международной выставки «Химия-87» мир химии предстал во всем его многообразии. В смотре химических достижений приняли участие 1,5 тысячи объединений, предприятий и фирм из 31 страны мира.

Советская экспозиция на выставке была крупнейшей. Ведущий ее раздел — наука и научные исследования.

На стенде Казнинтехфотопроекта и ПО «Тасма» были показаны пленки для астрономических исследований, рассчитанные на длительные выдержки; радиографические бумаги с уменьшенным содержанием серебра; прогрессивные бессеребряные фотоматериалы; фотополимеризующиеся пластины. Новинкой стала инфрахроматическая высокочувствительная фотопленка «И-1060 В-2». Она используется при исследовании плазмы, съемках теплового рельефа в астрофизике, при реставрации произведений живописи. Другой стенд демонстрировал новые цветные фотоматериалы для любителей: фотобумагу с улучшенной плоскостностью «Фотоцвет-11» и негативную пленку ЦНД-90. В отличие от ранее выпускавшихся типов, эта пленка имеет полуслойный полив (каждый светочувствительный слой разделен на два: низко- и высокочувствительный), что позволило уменьшить зернистость, увеличить фотографическую широту и улучшить значения ЧКХ. По мнению разработчиков, с кадра форматом 24×36 мм можно получить отпечаток 18×24 см без заметного увеличения зерна. В перспективе намечается выпуск подобной пленки с гидрофобными компонентами в слоях.

Фирма «Орво» сегодня выпускает черно-белые и цветные фотокинопленки, материалы для репродукционной техники и изготовления микрофишей, для науки и техники, фотобумаги, светофильтры и фотореактивы. Из последних новинок были представлены уже известные советским фотолюбителям цветные пленки: негативная «Орвоколор NC-21» и обращаемая «Орвохром UT-21» («СФ», 1985, № 12; 1986, № 10). В настоящее время фирмой ведутся работы по созданию более высокочувствительных цветных пленок.

Фотохимический завод «Форте» (ВНР) демонстрировал фотобумаги «Бромофорт», «Фортезо» и «Фортеколор MCN 4» тип 5, а завод химреактивов «Реанал» (ВНР) — широкий ассортимент проявителей для обработки черно-белых фотоматериалов («Фенофорт» предназначен для фотобумаг, «Позитол» и «Универсал» — для негативных пленок и бумаг) и наборов для обработки цветных фотоматериалов («Реахром» — для цветных обращаемых пленок, «Реаколор» — для цветных негативных пленок, «Фортеколор» тип 5 — для цветной бумаги). Для промышленных лабораторий «Реанал» выпускает многолитровые наборы для обработки цветных негативных пленок по процессу «Колор С-41» и цветных бумаг — по процессу «Эктапринт-2».

Изделия фотохимической фабрики «Фотокемика» (Югославия) в нашей стране малоизвестны. В основном эта фабрика специализируется по выпуску черно-белых фотоматериалов. На выставке были показаны любительские черно-белые негативные фотопленки (S=20, 40 и 100 ASA), черно-белые фотобумаги «Эфкебром» (бромосеребряная эмульсия) с глубоким черным тоном изображения и «Эмакс» (хлоробромосеребряная эмульсия) с теплым зелено-коричневым тоном, радиографические, рентгеновские, полиграфические и диазотипные пленки, фотореактивы для их обработки.

Японские фирмы продолжают заниматься вопросами повышения чувствительности цветных пленок без ухудшения качества изображения. Представленная фирмой «Фуджи» новая цветная обращаемая пленка «Фуджихром P 1600 D RSP II Профессионал» (S=1600/3200 ISO) имеет высококачественную цветопередачу и достаточно мелкое зерно. В ближайшее время ожидается появление цветной негативной пленки с S=4000 ISO. Другая новинка фирмы — черно-белая пленка «Неопан 400 Профессионал» (ISO 400/27°) — предназначена в первую очередь для журналистов. Сверхплотное размещение МК AgHal дает улучшенную зернистость и высокое качество изображения. Пленку можно обрабатывать в различных проявителях.

Новые материалы из искусственных полимеров широко используются при изготовлении фототехники. Пластмассы — легки, красивы, прочны, легко поддаются штамповке и обработке. Фирма «Кониси-року» для широкого круга фотолюбителей предлагает более десяти моделей (MG, MG/D, FFJ, «Томато», «АА-35», «АА-35 Авто-Дейт», и др.) камер «Коника» не только в корпусе стандартного черного, но и ярких — красного, зеленого, желтого, синего, голубого или серебристого — цветов.

Американскую фирму «Кодак» представляло ее лондонское отделение, специализирующееся на выпуске химических веществ, медицинских и полиграфических фотоматериалов, разнообразных процессоров для их обработки, высокоточных термометров, осветителей и источников питания. Новейшая автоматическая репроустановка с компьютерным управлением «Имедж Макер 5060А» предназначена для широкого диапазона выполнения графических работ: она увеличивает и уменьшает графическое изображение и типографский текст, передает полутона, делает высококачественные пленочные негативы, создает специальные графические эффекты. Возможно репродуцирование оригиналов форматом 100×120 см в масштабе 1:1.

Фирма «Ханна инструмент» (Италия) показала большой ассортимент высокоточных измерительных приборов, которые с успехом могут использоваться в фотолабораториях для проверки и стабилизации процессов обработки фотоматериалов: тестеры для быстрого контроля производственного цикла, приборы для измерения давления и влажности, электронные компактные небьющиеся оперативные термометры, компьютизированные pH-метры, электроды и буферные растворы.

Фирма «ТОА электроникс» (Япония) представила семь моделей высокотехнологических, легко калибрующихся pH-метров серии S, позволяющих осуществлять непрерывное измерение pH в автоматическом режиме в пределах значений от 0 до 14 с высокой точностью и надежностью. Управление — микрокомпьютером.

Большую помощь при контроле pH обрабатывающих растворов могли бы оказать фотолюбителям невыливающиеся индикаторные палочки, демонстрировавшиеся фирмой «Мерк» (ФРГ). В отличие от бумажных, они не только защищают руки от вредных сред, но и обеспечивают высокую точность измерения pH в пределах от 0 до 14, так как окраски отдельных ступеней четко отличаются друг от друга и их красители не переходят в растворы. Эта же фирма предлагает и точные тестовые палочки «Меркоквант» для экспресс-определения содержания серебра в фиксирующих растворах.

Из проявочного оборудования интерес представляла мини-лаборатория «Коника Найс Принт Систем». Это компактная (занимает площадь всего 2 м²) высокоскоростная, высококомпьютизированная проявочная и печатающая установка, использующая беспромывочные суперстабилизирующие процессы обработки цветных негативных пленок и фотобумаг. Производительность: 2000 отпечатков форматом 9×13 см в час.



ИНДИКАТОРНЫЕ pH-ПАЛОЧКИ ФИРМЫ «МЕРК»



РЕПРОУСТАНОВКА «ИМЕДЖ МАКЕР 5060А»

Дальнейшему развитию научно-технического прогресса способствовали активные переговоры о создании совместных предприятий между разными странами. Генеральный директор завода «Форте» доктор Ласло Леньо рассказал о планируемых совместных работах по созданию в Ленинграде первой советско-венгерской фотолаборатории по обработке цветных фотоматериалов и печати снимков, а также создании совместного цеха с ПО «Славич» в Переславле-Залесском.

Московский смотр химической индустрии показал широкие возможности химии, ее связи со многими отраслями науки и техники, способствовал установлению деловых контактов, обмену научно-техническими идеями и взаимно выгодному торговому международному сотрудничеству. Общая сумма заключенных контрактов составила около 3 млрд. рублей.

Т. МОСИНА,
наш спец. корр.

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

Вариации одного снимка

Вы сделали интересный фотоснимок. Снимок нравится вашим знакомым. Хорошо отпечатанный, он действительно привлекает внимание в первую очередь благодаря содержанию. Вы торопитесь отнести снимок в фотоклуб, предложить на выставку, а часто ли задумываетесь над тем, так ли уж безупречна его художественная форма? Весь ли арсенал художественных средств использован вами в работе над ним? Нет ли еще каких-либо технических приемов, которые помогут вашей фотографии обрести максимальную художественную выразительность? Тут несомненно необходимо не только знание законов композиции, но и безупречное владение технической фотопечати. Вот конкретный пример из моей практики. Представленные здесь три фотографии были получены с одного и того же негатива. Кадр был снят фотоаппаратом «Киев», объектив — «Юпитер-12», диафрагменное число — 4, выдержка — 1/125 с. Кинопленка КН-2 (S=32 ед. ГОСТа) обрабатывалась 10 мин в стандартном проявителе № 2. Фотоувеличитель — «Крокус», фотобумага — «Форте» нормальной градации и фототехническая пленка ФТ-41, проявитель — стандартный № 1.



ФОТО 1



ФОТО 2



ФОТО 3

Исходный кадр — фото 1. Кадрирую изображение слева и сразу вижу, насколько лаконичней и выразительней стал снимок. Его четкий графический рисунок наталкивает на мысль использовать в этой работе прием фотографики, сделав изображение максимально контрастным. Получаю дубль-негатив на пленке ФТ-41 и уже с него печатаю изображение в небольшом формате на середину большого листа фотобумаги. Такое расположение отпечатка на листе и тонкая черная рамочка (лучше фотоспособом, чем рисованная) делают эту графическую миниатюру изящной и броской (фото 2). Однако у меня было ощущение, что строгая графика фото 2 не исчерпала всех возможностей художественного осмысления. Решаю попробовать этот сюжет в технике соляризации (см. «СФ», 1975, № 1; 1979 № 2). Для дублирования негатива применил пленку ФТ-41. В результате получаю следующее фото, в котором живописность и яркость соляризованного изображения неожиданно вступили в какое-то противоречие с трагичностью сюжета и родили новое содержание. Теперь осталось подумать над формой. Столбы справа, которые так хорошо работали на графику, теперь явно мешают, а деревья слева, наоборот, заиграли. Снова кадрирую и при печати зеркально переворачиваю негатив, чтобы деревья оказались в правой, зрительно более активной части изображения. Печатаю на полный формат без рамки и получаю другую, совершенно отличную от фото 2 фотографию (фото 3).

Творческая работа в лаборатории требует не меньших, а часто больших усилий, чем съемка. Но в результате она позволяет многократно усилить образность выставочных снимков.

А. ПАНФИЛЬ

Адаптер «КП-А/Н»



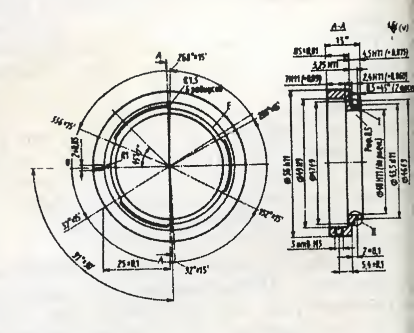
По просьбе многочисленных читателей даем чертеж адаптера «КП-А/Н».

Адаптер (см. рисунок) предназначен для присоединения к фотокамерам с байонетом «Н» сменных объективов серии А (от фотокамер типа «Зенит»): «Юпитер-11А» 4/135; «Юпитер-37А» 3,5/135; «Таир-11А» 2,8/135; «Телемар-22А» 5,6/200; «Юпитер-21А» 4/200; «Таир-3А» 4,5/300; «ЗМ-5А» 8/500; «МТО-500А» 8/500; «МТО-1000А» 10/1000; «Мир-1А» 2,8/37; «Мир-10А» 3,5/28.

В конструкции объективов серии «А» предусмотрена возможность замены хвостовой части оправы (адаптера). В данном случае адаптер с резьбой М42×1 снимают, а вместо него устанавливают байонетный адаптер «КП-А/Н». Оправы объективов серии «А» с установленным адаптером «КП-А/Н» согласованы по рабочему отрезку с фотокамерами «Киев-19», «Киев-20», «Киев-17» и «Никон», поэтому пределы фокусировки (от ближнего предела объектива до бесконечности) не изменяются.

Паз размером 2±0,03 фрезеруется на глубину образующей поверхности до размера 7,5 мм от левого торца детали до края паза; резьбовое отверстие II—М1,4.

Внутренние поверхности кольца покрыть черной глубокоматовой эмалью; углубление I залить красной краской; снаружи кольцо можно покрыть черной эмалью. Материал — труба Д16Т.



ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

Пособие по цветной фотографии

Серия «Массовая фотографическая библиотека» пополнилась еще одной книгой *. Ее автор — крупный специалист в области цветной фотографии и кинематографии, известный многими работами о фотографическом цветовоспроизведении. Эта книга адресована тем, кто занимается цветной фотографией.

В книге изложены основы цветоведения, цветного зрения и зрительного восприятия цвета; рассмотрены два основных способа создания цветных изображений — аддитивный и субтрактивный. Сведения о психологии зрительного восприятия изображений дополнены понятиями композиции, колорита изображения, его пространственного строя.

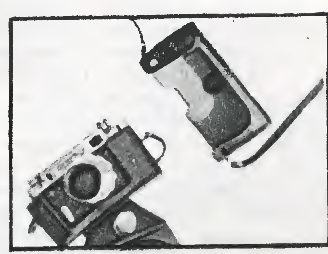
Большое внимание уделено способам и средствам основных видов фотосъемки, колористической и тоновой специфике ее проведения. Автор рассказывает о съемочной технике и экспонометрии, о специфике цветных съемок на натуре и в помещении, о цветном фотопортрете и цветной репродукции. Он приводит основные сенситометрические и технические характеристики отечественных фотоматериалов (пленок и бумаг), режимы процессов их обработки, рецептуры растворов. В книге также объясняются причины наиболее характерных дефектов при обработке (например, различных видов вуали) и рекомендуются способы их предупреждения и устранения. Иллюстрируют текст цветные снимки.

Остается сожалеть, что в эту давно ожидаемую фотолюбителями книгу не включены более подробные практические советы по трудоемкому и сложному процессу цветной печати по субтрактивному и аддитивному способам.

В. ЗЕРНОВ,
С. НЕДУЖИЙ

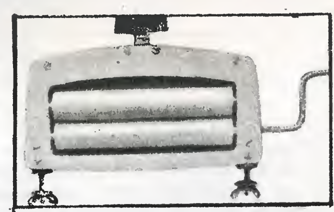
* А. Ф. Артюшин. Цветная фотография.— М.: Искусство, 1986.

Мини-советы



● Если в чехле фотоаппарата напротив «ушек», выступающих из корпуса камеры, вырубить отверстия, то чехол будет плотнее облегать корпус камеры. Это улучшает и внешний вид фотоаппарата.

В. САХАРОВ



● Приспособление для нанесения рельефа (тиснения) на фотобумагах изготовлено на базе выжимного устройства стиральной машины «Кама». Резиновые валики заменены на металлические из каленого алюминия, причем на один из них нанесен рельефный рисунок всевозможными накатками или резцом на токарном станке. Необходимый зазор между валиками подбирается при помощи верхней ручки. Лучшие результаты получаются на влажных отпечатках, с которых предварительно убирается избыток воды. Снимок кладется эмульсией на рельефный валик (см. фото) и пропускается в зазор между валиками. Для получения тиснения лучше брать фотобумагу на картонной подложке. Отдельные сорта фотобумаг требуют предварительного задубления. Можно прокатывать отпечатки до 24 см по ширине, длина практически неограниченна.

А. ШУРГАНОВ

Международные выставки

В 1988 году в Советском Союзе состоится 19 международных торгово-промышленных выставок, которые организует и проводит Всесоюзное объединение «Экспоцентр» Торгово-промышленной палаты СССР. Читателей журнала «Советское фото» несомненно заинтересуют два международных смотра, которые состоятся в Москве. Это «Реклама-88» и «Наука-88». Первый открывает выставочный сезон 1988 года, второй — закрывает его.

«Реклама-88» будет проходить с 3 по 10 февраля в павильоне № 3 выставочного комплекса на Красной Пресне по инициативе Министерства торговли СССР. Международная выставка рекламных средств и оборудования для производства рекламной продукции предусматривает наряду с другими экспонатами широкий показ профессионального оборудования для съемки и монтажа фильмов; съемочных и трюковых камер, звукомонтажных столов, комплектов видеооборудования, систем видеозаписи и монтажа, а также профессиональных фотокамер, фотооборудования для производства слайдов и их показа, осветительной техники, применяемой при кинотелефотосъемках.

Четвертая международная выставка аппаратуры и приборов для научных исследований «Наука-88» пройдет с 22 ноября по 1 декабря 1988 года. В огромном тематическом многообразии этого смотра значительное место будет уделено современным оптическим приборам, профессиональной кинофотоаппаратуре, используемой в научно-исследовательских процессах.

М. БАРАНОВ

Редакция получила ответ

Читатель М. Кудин из Киева сообщил редакции, что на негативах, отснятых им с помощью объектива «Мир-1В», наблюдаются пятна и размытости. Засветка пленки происходила, по мнению М. Кудина, от оцифровки, нанесенной на внутреннюю оправу объектива, и исчезла после обклейки оправы полоской черной бумаги.

Редакция направила письмо фотолюбителя в ГОИ имени С. И. Вавилова. Ниже публикуем ответ главного специалиста по фототехнике Г. Терегулова и испытателя Л. Кондратьевой.

«Нами рассмотрены претензии по паразитному светорассеянию объектива «Мир-1В». По присланному М. Кудиным материалу (текст и фотоснимок внешнего вида объектива) нельзя составить полного представления о характере отмеченного им последствия светорассеяния. Для объективного рассмотрения претензии нужен фотоснимок, который был получен с помощью этого объектива. Однако такой материал не был прислан в редакцию.

Эксперимент М. Кудина подтверждает общеизвестное положение о том, что при съемках против света необходимо защищать фронтальную линзу объектива от контрового света глубокой светозащитной блендой. Одним из самых неблагоприятных вариантов для работы является съемка в контражуре со светофильтром, даже при отсутствии пыли на передней поверхности линзы сильный контровый свет может оказать отрицательное воздействие. Диафрагмирование объектива увеличивает светорассеяние в несколько раз. Можно предполагать, что в данном случае съемка велась именно с контровым светом. Измерения светорассеяния объектива «Мир-1В», в том числе с включением в систему различных элементов дополнительных источников диффузного рассеяния перед фронтальной линзой, подтверждают сказанное (см. таблицу).

О влиянии контрового света и способах работы с ним можно прочитать в книге «Техника фотосъемки. Сборник переводных статей» (М.: Искусство, 1958).

По техническим условиям коэффициент рассеяния не должен превышать 0,03. Предположение фотолюбителя М. Кудина об отрицательном влиянии маркировки на светорассеяние объектива не подтвердилось».

Объектив «Мир-1В» № 861058. Варианты исполнения фронтального кольца оправы	Коэффициент светорассеяния системы при полном отверстии	
	Только объектив	Объектив с УФ-светофильтром
Стандартное исполнение	0,023	0,027
Маркировка фронтального кольца закрыта:		
а) черным бумажным кольцом	0,023	0,028
б) белым бумажным кольцом	0,024	0,029

Письмо в редакцию

«Цена цветного отпечатка» — под таким заголовком была опубликована статья («СФ», 1987, № 9), в которой редакция подвергла критике Министерство химической промышленности и предала гласности причины получения некачественных отпечатков в Центре обработки цветных фотоматериалов ПО «Славич».

Беседа «СФ» в Минхимпроме вызвала отклик не только у широкого круга фотолюбителей, но и у специалистов по централизованной обработке фотоматериалов. Гилберт Ван Гилс, глава бельгийской фирмы «Ампако», поставщика оборудования Центру обработки, прислал в редакцию письмо, содержащее его мнение о поднятой журналом проблеме.

— Уважаемые господа, прочитав в журнале «Советское фото» статью «Цена цветного отпечатка», решил поделиться с читателями журнала некоторыми мыслями. Мне очень понравилось послесловие редакции к приведенному в статье обсуждению проблем, где было сказано, что пора придать гласности положение дел в Центре. Именно этот замечательный процесс гласности, происходящий в вашей стране, и позволяет надеяться, что и мои скромные соображения будут опубликованы в журнале «Советское фото». Для меня это особенно важно, поскольку фирма «Ампако» в последние годы полностью посвятила свою деятельность сотрудничеству с организациями в СССР и других социалистических странах. В связи с этим меня не могли оставить равнодушным вопросы, затронутые в вашей статье.

Сначала хотел бы остановиться на нескольких не совсем точных оценках, прозвучавших в выступлениях представителей журнала. В частности, было сказано, что в Центр поставлено оборудование без учета специфики советских фотоматериалов, что оборудование не испытывалось на советских материалах до поставки, что оборудование поставлено некомплектно, что не предусмотрена система для «автоматического приготовления растворов»...

Постараюсь осветить эти вопросы с точки зрения поставщика оборудования. Специалистам известно, что сегодняшние режимы обработки западных фотоматериалов коренным образом отличаются от режимов обработки материалов, выпускаемых в СССР, ГДР и других социалистических странах. Стандартные проявочные машины, поставляемые западными фирмами, не могут без серьезных модификаций обрабатывать советские фотоматериалы. Современные принтеры, без введения в их микропроцессорные программы необходимых изменений, не справляются с многообразием характеристик советских любительских негативов. Поэтому все основное оборудование для Центра подверглось серьезным модификациям и испытаниям перед поставкой. К сожалению, мы не смогли получить пленки всех типов, продающиеся в СССР, а бумага «Фотоцвет-9» была тогда в экспериментальной стадии, то есть мы испытывали машины на бумаге с одними характеристиками, а работать машинам пришлось на бумаге с другими характеристиками.

Абсолютно согласен с вами, что Центр оказался недоукомплектованным. Во время переговоров с Минвнешторгом наши спецификации, где присутствовали и сенситометры, и увлажнители воздуха, и многое другое, необходимое для нормальной эксплуатации Центра, были сильно урезаны. Как говорят англичане, спасли пенни, потеряли фунты.

Несколько слов о соседстве ручного труда с автоматическим высокопроизводительным оборудованием. Нигде в мире нет системы «автоматического приготовления растворов», но есть точная расфасовка исходных химикатов на заводах-производителях, то есть, получив в лаборатории расфасованные химикаты, остается засыпать их в баки-смесители, добавить воды, нажать на кнопку — и растворы готовы. Взвешивание химикатов в Центре приводит не только к большим затратам ручного труда, но и к возможным ошибкам, что затем может отразиться на качестве конечной продукции.

Не могу согласиться с мнением, что сначала нужно было отработать оптимальную технологию, а потом начать прием заказов. А на чем же эту оптимальную технологию отрабатывать? На специально отснятых пленках? Имитировать ошибки фотолюбителя? Допустим. Но как, например, искусственно состарить пленку? А ведь у фотолюбителей экспонированные пленки лежат иногда несколько лет. А как быть с прорывами перфорации, которые, к сожалению, случаются в фотоаппаратах, и многими другими чисто любительскими «грехами»? Не лучше ли отработать технологию на реальном материале?

В статье говорится, что пришлось варьировать режимы обработки, подгоняя их под оборудование. Правильно автоматизированное оборудование не допускает наличия таких огромных разбросов по времени обработки, чувствительности по слоям, контрастности и плотности, которые пока еще, к сожалению, имеются в выпускаемых в СССР фотоматериалах. Центр вынужден искать оптимально усредненные режимы с учетом всего многообразия свойств материалов.

Наверное, лаборатория при заводе «Славич» могла бы совмещать обслуживание населения с экспериментами по выявлению свойств фотоматериалов с целью совершенствования их производства. Однако поскольку было решено создать на «Славиче» крупный Центр, необходимо приложить максимум усилий для его успешной работы. Участники дискуссии внесли много ценных предложений. Хотел бы добавить — автоматизация требует стандартизации. Дело не только в том, чтобы советские фотоматериалы вышли на уровень мировых стандартов (эта задача стоит и, мы уверены, будет со временем решена), но и в том, чтобы добиться стабильности свойств советских материалов, выпускаемых сегодня. Необходимо также доукомплектовать Центр средствами контроля качества, измерительными приборами — всем, что нужно для работы такой крупной лаборатории. Необходимо иметь сенситограммы, тест-негативы на каждую партию фотоматериалов. К сожалению, большинство специалистов, обученных эксплуатации и профилактическому ремонту оборудования, по разным причинам больше в Центре не работают. Это не может не отражаться на работе Центра.

Хочу остановиться еще на одной проблеме, по которой велась полемика в статье. Это касается закупки импортных материалов. Многолетний опыт работы подсказывает мне, что для такой огромной и промышленно развитой страны, как СССР, закупка импортных материалов — неперспективный и экономически невыгодный путь. Один пример. Практически одновременно с созданием Центра в Переславле Минбыт РСФСР создал Центр в Сочи, для которого было закуплено оборудование фирмы «Агфа-Геверт». Эта лаборатория работает исключительно на материалах, закупаемых у той же фирмы. И, хотя контракт предусматривал постепенный перевод оборудования на советские материалы, это оказалось не так просто и до сих пор не сделано. Качество отпечатков хорошее. Это естественно, стабильность материалов и химикатов — залог тому. Пользуясь заглавием вашей статьи, позвольте спросить, а какова цена цветного отпечатка? Насколько мне известно, — 75—85 копеек. Дорого. Ведь это машинная, а не ручная обработка. А во сколько же обходится эта лаборатория заказчику, если приплюсовать к затратам на оборудование цену регулярно закупаемых материалов? Стимулирует ли наличие подобной лаборатории и импорт фотоматериалов улучшение качества материалов, производимых в СССР? Думаю, что нет. Имеется эталон, можно посмотреть, какое качество получается на импортируемой бумаге. Однако это качество можно увидеть и не закупая оборудования. Если имеется прецедент закупки фотоматериалов, многие будут склонны выбрать этот наиболее легкий путь. Довольны ли фотолюбители города Сочи? Наверное, были довольны, пока пленка «Агфа» имелась в продаже. Пленки других типов лаборатория в обработку не принимает.

И последнее соображение общего характера. Оно касается самой идеи создания крупных центров обработки. Не совсем понимаю, почему нужно повторять ошибки Запада, где в конце 60-х годов создавались крупные лаборатории-мастодонты, которые затем оказались неуклюжими, нерентабельными, негибкими, что привело к появлению мини-лабораторий быстрого обслуживания, то есть приблизило услугу к населению, а не наоборот. Создавать крупные центры и привлекать туда заказчиков — все равно, что просить подписчиков ходить за своими газетами на почту, а не приносить их на дом.

На сегодняшний день не создано минилаборатории для обработки советских материалов. Этому препятствует их длительный и низкотемпературный режим обработки. Однако имеются областные лаборатории.

Такую лабораторию мы монтируем сейчас в Минске. Решение о создании в СССР крупных Центров обработки неблагоприятно сказалось и на исследовательской работе ряда фирм, которые планировали разработку оборудования мини-лабораторий под советские материалы.

Сфера фотообслуживания требует разукрупнения, индивидуального подхода к потребностям региона, города, области, а не типовых центров, начиненных высокопроизводительным оборудованием, иначе, как мне кажется, проблемы, возникшие в Центрах городов Переславль-Залесский и Сочи, будут многократно повторяться.

С уважением,
ГИЛБЕРТ ВАН ГИЛС,
президент фирмы «Ампако»

От редакции

Публикуемая нами точка зрения президента фирмы «Ампако» (хотя некоторые положения письма спорны и отличаются от мнения редакции) несомненно поможет специалистам оценить негативные явления, сложившиеся как в Центре обработки, так и в «Союзхимфото».

Мы надеемся, что ряд доводов, высказанных господином Ван Гилсом, заинтересует специалистов и окажет помощь отечественным проектировщикам Центров обработки, разработчикам оборудования, руководителям служб быта, а также специалистам Минхимпрома и Министерства внешней торговли СССР.

Объективы с байонетом «К»

Для зеркальных фотоаппаратов типа «Алмаз» и нового поколения моделей «Зенит» освоены и готовы в серийное производство сменные объективы с автоматическим приводом диафрагмы и байонетным креплением типа «К» (рабочий отрезок 45,5 мм).

МС «МИР-47К»



Особоширокоугольный светосильный объектив с автоматическим приводом диафрагмы и многослойным ахроматическим просветлением.

Фокусное расстояние — 20 мм; угол поля зрения — 94°; относительное отверстие — 1:2,5; разрешающая способность — 55/17 мм$^{-1}$; предел фокусировки — 0,3 м; предел диафрагмирования — 1:22; коэффициент пропускания — 0,8; коэффициент светорассеяния — 0,03; число линз/компонентов — 10/9; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М30,5×0,5.

Габариты — ø 82×65 мм; масса — 0,42 кг; планируемое серийное производство — 1988 год.

МС «ВОЛНА-10К»



Широкоугольный светосильный объектив с автоматическим приводом диафрагмы и многослойным ахроматическим просветлением.

Фокусное расстояние — 35 мм; угол поля зрения — 64°; относительное отверстие — 1:1,8; разрешающая способность — 55/20 мм$^{-1}$; предел фокусировки — 0,3 м; предел диафрагмирования — 1:22; коэффициент пропускания — 0,85; коэффициент светорассеяния — 0,015; число линз/компонентов — 7/6; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М49×0,75.

Габариты — ø 64×62 мм; масса — 0,28 кг. Планируемое серийное производство — 1988 год.

МС «ВОЛНА-9К МАКРО»

Объектив для макросъемки с автоматическим приводом диафрагмы и многослойным ахроматическим просветлением.

Фокусное расстояние — 50 мм; угол поля зрения — 46°; относительное отверстие — 1:2,8; разрешающая способность — 42/30 мм$^{-1}$; предел фокусировки — 0,24 м; предел дифрагмирования — 1:16; коэффициент пропускания — 0,9; коэффициент светорассеяния — 0,015; число линз/компонентов — 6/5; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М52×0,75.



Габариты — ø 66×64 мм; масса — 0,3 кг. Планируемое серийное производство — 1988 год.

МС «ЗЕНИТАР-1,4/85 К»



Светосильный длиннофокусный объектив с автоматическим приводом диафрагмы и многослойным ахроматическим просветлением.

Фокусное расстояние — 85 мм; угол поля зрения — 30°; относительное отверстие — 1:1,4; разрешающая способность — 42/23 мм$^{-1}$; предел фокусировки — 0,8 м; предел диафрагмирования — 1:16; коэффициент пропускания — 0,85; коэффициент светорассеяния — 0,02; число линз/компонентов — 6/6; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М72×0,75.

Габариты — ø 79×74 мм; масса — 0,65 кг. Планируемое серийное производство — 1988 год.

МС «ЮПИТЕР-37К»



Длиннофокусный объектив с автоматическим приводом диафрагмы и многослойным ахроматическим просветлением.

Фокусное расстояние — 135 мм; угол поля зрения — 18°; относительное отверстие — 1:3,5; разрешающая способность — 46/31 мм$^{-1}$; предел фокусировки — 1,2 м; предел диафрагмирования — 1:22; коэффициент пропускания — 0,9; коэффициент светорассеяния — 0,015; число линз/компонентов — 4/3; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М52×0,75.

Габариты — ø 68×92 мм; масса — 0,435 кг; цена — 135 руб.

МС «ФОДИС-1К»

Особосветосильный длиннофокусный объектив с автоматическим приводом диафрагмы и многослойным ахроматическим просветлением.

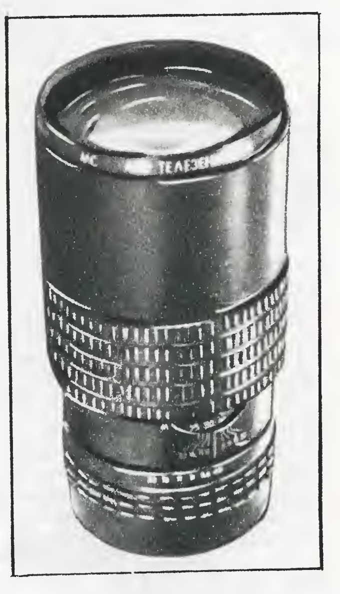


Фокусное расстояние — 135 мм; угол поля зрения — 18°; относительное отверстие — 1:1,8; разрешающая способность — 50/30 мм$^{-1}$; предел фокусировки — 1,6 м; предел диафрагмирования — 1:22; коэффициент пропускания — 0,9; коэффициент светорассеяния — 0,015; число линз/компонентов — 6/6; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М77×0,75.

Габариты — ø 90×105 мм; масса — 0,826 кг. Планируемое серийное производство — 1988 год.

МС «АПО ТЕЛЕЗЕНИТАР-К»

Длиннофокусный объектив апохромат с автоматическим приводом диафрагмы и многослойным ахроматическим просветлением.



Фокусное расстояние — 300 мм; угол поля зрения — 8°; относительное отверстие — 1:4,5; разрешающая способность — 60/35 мм$^{-1}$; предел фокусировки — 3,0 м; предел диафрагмирования — 1:22; коэффициент светорассеяния — 0,02; число линз/компонентов — 7/6; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М67×0,75.

Габариты — ø80×155 мм; масса — 0,99 кг. Планируемое серийное производство — 1988 год.

М. ЛЯХОВА

Продолжение. Начало см. «СФ» 1987, № 9, 10, 12

Конкурс «10000 технических идей»

КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

Модернизация «Зенита-19»

Предлагаемая камера разработана на базе фотоаппарата «Зенит-19». Соединение камеры с объективом — байонет типа «К» (фото 1). В камере имеется два привода «прыгающей» диафрагмы: для байонетных и резьбовых (М42×1) объективов. Последние применяются на камере с адаптером «К» — М42×1. Для перехода на резьбовой привод диафрагмы необходимо зафиксировать рычажок байонетного привода в верхнем положении. Камера оснащена сменной пентапризмой (фото 2) и сменными фокусировочными блоками от камеры «Алмаз-103» (фото 3). Измерение света по системе TTL на рабочей диафрагме, причем 80% зоны (рис. 3) чувствительного экспонометра находится в 15-мм кружке в центре поля зрения видоискателя. Индикация — светодиодная: одновременно с включением экспонометра загорается светодиод контроля питания — знак «В» в правом углу видоискателя (рис. 2). В отличие от всех серийно выпускавшихся отечественных камер, видоискатель данной камеры оснащен устройством считывания значения диафрагменных чисел с кольца объектива. При этом визирное окно расположено по центру под полем зрения видоискателя. Данное устройство имеет очень простую оптическую схему и может

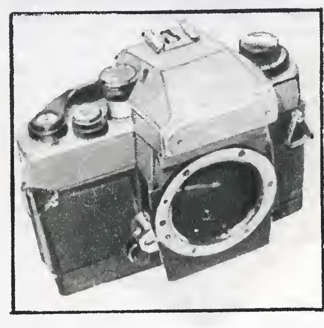


ФОТО 1

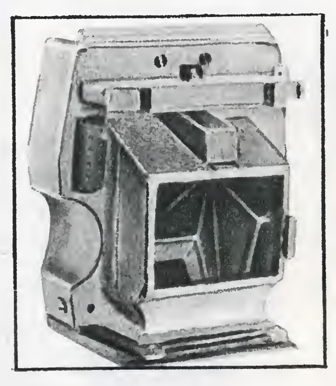


ФОТО 2

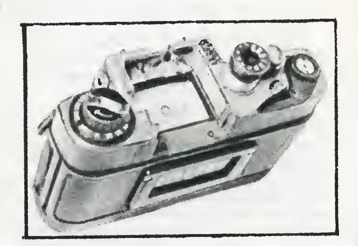


ФОТО 3

быть реализовано на других камерах.

Схема устройства показана на рис. 1а. Визир диафрагмы состоит из двух плоских зеркал **1**, **4** с внешним покрытием размером 4×4 мм; защитного стекла **2** и отрицательной корректирующей линзы **3** (размером 5×5 мм). Применение линзы необходимо из-за большой разницы длины хода лучей в видоискателе и в визирном устройстве. Диоптрийность линзы подбирается экспериментально или рассчитывается, исходя из конкретной габаритной схемы видоискателя и зависит от положения зеркал, а также месторасположения линзы. Для изготовления визирного устройства диафрагмы необходима призма без светоделительной пластины (например, от камер «Практика L», «L2»; «Киев-17», «19», «20»; «Алмаз-103». (Данное устройство может быть также реализовано и на вышеупомянутых камерах.) Так как передняя отражающая грань пентапризмы имеет нерабочую зону по периметру ≈ 3 мм, то снятие отражающего покрытия в этой зоне не отразится на работе видоискателя. Кстати, призмы от «Практик» не имеют напыления в этой зоне и на них достаточно смыть в указанном на рис. 1б месте защитную краску. На остальных призмах технология несколько сложнее. Необходимо осторожно смыть растворимую защитную краску на месте окна. Аккуратно тонкой кистью обвести нитрокраской его контуры и после ее высыхания маленьким ватным тампоном, смоченным в азотной кислоте, смыть алюминиевое напыление. Затем промыть призму дистиллированной водой. Установка визирного устройства на камеру, как правило, требует изготовления верхнего кожуха пентапризмы или крышки, закрывающей оптический элемент устройства.

Изготовление устройства оправдано на камерах, имеющих точную установку риски расстояний объектива строго по центру под окном. Для электрического соединения проводов, идущих от трех светодиодов и фоторезистора на корпусе камеры к пентапризме, установлен штыревой разъем. Указанное расположение фоторезистора ФПФ-7 (рис. 1а) позволяет сузить зону замера в центре видоискателя до кружка ∅ 15 мм. Яркость видоискателя идентична камерам «Алмаз-103» и «Киев-19».

С. ГРИШИН,
Москва

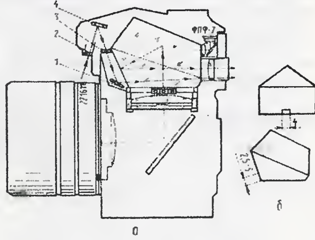


РИС. 1

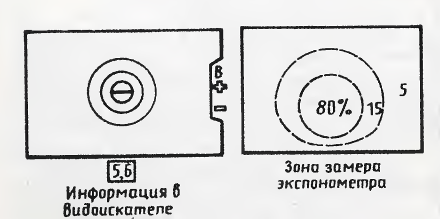
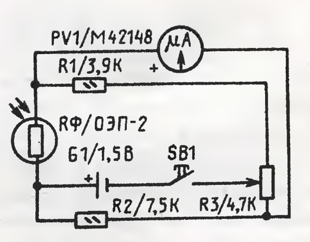


РИС. 2 РИС. 3

Экспонометр для печати

В основу работы экспонометра (см. рисунок) положен мостовой способ измерения сопротивлений. Плечи моста образуют фотодатчик RФ, резисторы R1 и R2, потенциометр R3. В диагональ моста включен микроамперметр PV1 с «нулем» посредине шкалы. В противоположную диагональ включен элемент пита-



ния G1 последовательно с кнопкой SB1.

Как известно, баланс моста наступает при условии равенства произведений противоположных плеч. При этом микроамперметр покажет «0». При изменении освещенности RФ его сопротивление меняется и нарушается баланс моста, стрелка PV1 отклоняется. Чтобы сбалансировать схему, необходимо изменить поворотом движка потенциометра сопротивление R3.

Порядок работы следующий. При печати прикрывается диафрагма объектива, фотодатчик RФ помещается в сюжетно важную часть кадра и потенциометром стрелка PV1 устанавливается на «0». Печатается ступенчатая проба. Дальше, по мере установки корректирующих светофильтров, диафрагма открывается до тех пор, пока стрелка не вернется на «0». Аналогично поступают при смене кадров. При помощи этого устройства все отпечатки получаются одинаковой плотности.

Применяемые детали: RФ — оптрон ОЭП-2 со спиленным донышком и извлеченной лампой накаливания. На место спиленного донышка необходимо установить линзу, изготовленную из оргстекла. Резисторы R1 и R2 — МЛТ 0,125 или любые другие. Потенциометр R3 необходимо применить группы «А», с линейной зависимостью. Микроамперметр PV1 — М42148.

В. СИНЯГОВСКИЙ
п. Константиновка-2
Николаевской области,
ул. Дружбы народов,
50, кв. 189.

Фотограф социальных тем



Д. ШЕАР

Перед заключительным этапом советско-американского Марша мира его участники собирались перед зданием Советского комитета защиты мира. Здесь я встретил Джеффа Шеара — молодого американского фотографа, участника всеамериканского Марша за мир и ядерное разоружение, прошедшего два года назад через весь североамериканский континент. Тогда фоторепортажи Д. Шеара поместили крупнейшие журналы США. Поэтому, узнав о проведении советско-американского Марша мира из Ленинграда в Москву, журнал «Лайф» заключил с Джеффом Шеаром контракт на репортаж из Советского Союза.

— Мне очень понравились не только Москва и Ленинград,— рассказал американский фоторепортер,— но и Новгород, Калинин, множество сел и деревень на дороге Марша мира. Это было прекрасным знакомством с вашей страной, с ее людьми, замечательной возможностью участвовать в международной акции борцов за мир. Правда, я не первый раз приезжаю в Советский Союз — два года тому назад был в Минске и даже был избран там членом местного фотоклуба! Но то была турпоездка, так что серьезное знакомство состоялось только сейчас. С детства меня привлекала способность фотографии передавать отношения людей между собой и с окружающим миром. Моим фотографическим университетом было обучение у Майкла Дресслера — фотографа журнала «Тайм». Я много ездил не только по Америке, но и по Европе, Африке, Азии. Однажды в Англии сделал репортаж о больных тяжелым заболеванием — болезнью Дауна. Созданная на его основе выставка экспонировалась во многих английских городах и получила хорошую прессу. Вот так, постепенно, складывалось мнение, что я — фотограф социальных тем: положение индейцев в Аризоне, лечение больных, насилие в городах... Два года назад услышал о готовящемся Марше за мир и ядерное разоружение через всю Америку — от океана до океана и очень удивился, что полностью — от начала и до конца — такого рода марши никто и никогда профессионально не снимал! И я полгода прошагал вместе с его участниками. Мои фотографии появились во многих изданиях, а потом и на международных выставках, получили награды «Уорлдпресс-фото», «Интерпрессфото». Репортаж о советско-американском Марше делаю для «Лайфа», хотя и не состою в его штате: я — «свободный фотограф». Серьезная работа требует хорошего технического оснащения — я взял с собой три «Никона» с набором оптики. Чаще всего использовал объективы 20, 24, 50, 105 и 180 мм. Люблю «широкоугольники» за их выразительные возможности и принципиально не пользуюсь зуммами, считая, что они только «размывают» умение видеть. Отснял 200 черно-белых и 40 цветных пленок — материала хватит на несколько репортажей. Работал с увлечением — встречи со множеством интересных людей, Ленинград — с его белыми ночами, древний Новгород, деревни, через которые мы шли, Московский Кремль... Впечатлений — масса! За ними как-то забылись и вечная суета, и усталость, и постоянный «недосып» из-за большой разницы во времени с Америкой.

Этой работе я придаю принципиальное значение — очень важно запечатлеть, документировать такие общественно значимые движения. Ведь это активная жизненная позиция людей! И это фотожурналистика!

Ю. ТРУБНИКОВ

ФОТО ДЖЕФФА ШЕАРА



«ГОРОД МИРА» НЕДАЛЕКО ОТ ЦЕНТРА ДЕНВЕРА, КОЛОРАДО

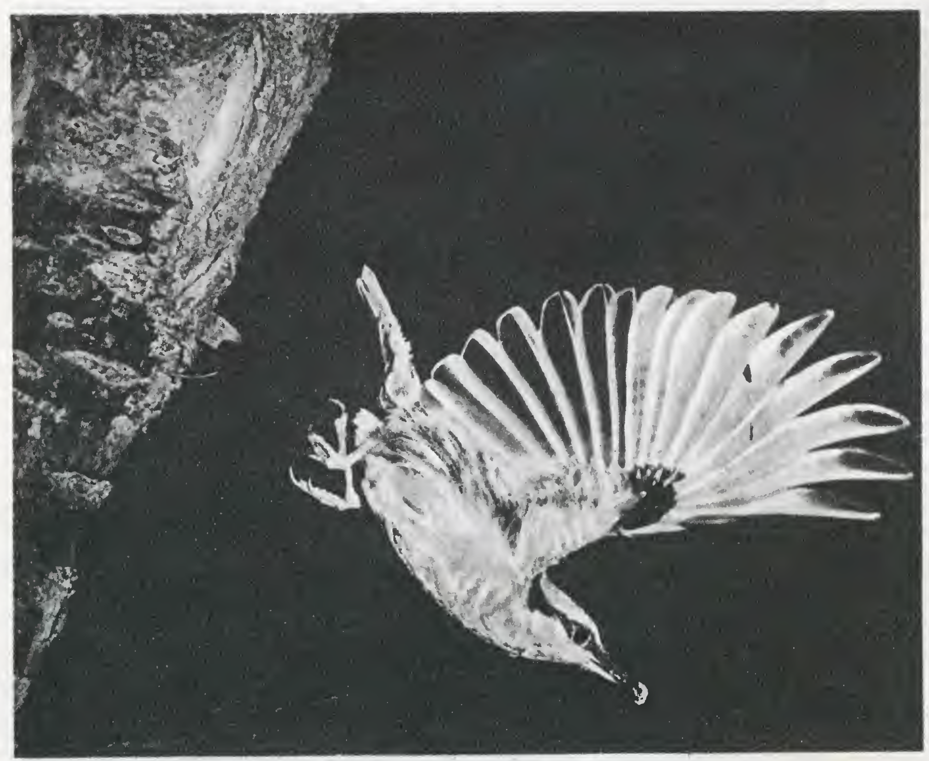


ПЕРЕХОД ЧЕРЕЗ СКАЛИСТЫЕ ГОРЫ У ЛАВЛЕНД ПАС, КОЛОРАДО



ДОРОГА ВДОЛЬ ЛИНИИ ЭЛЕКТРОПЕРЕДАЧ, КАЛИФОРНИЯ

Итоги конкурса «Ассофото»



М. ЕЙНЕРТ
(ГДР)
ПОПОЛЗЕНЬ (1-я ПРЕМИЯ)







Подведены итоги международного конкурса «Ассофото», в котором приняли участие фотолюбители СССР и ГДР.
Всего на конкурс поступило 7068 работ, из которых на рассмотрение жюри было отобрано 644.
Успешно выступили советские авторы, завоевав 33 приза (фотолюбители ГДР — 27).
Кубком «Ассофото» награжден С. Косолапов (Новокузнецк).
Премии получили: С. Буланов (Сердобск), И. Кузьмин, В. Шевырногов (Омск), В. Ермолаев, С. Яворский и Е. Назарова (Горький), А. Машуков (Красноярск), А. Смирнов, О. Саламатов (Челябинск), С. Косолапов (Новокузнецк), Н. Гынгазов (Нижневартовск), Н. Говорухина (Сумы), А. Пархоменко (Павлодар), С. Пожарский (Киев), В. Наседкин (Москва), В. Егоров (Ковров), Г. Савкин (Саратов), Ю. Жванко (Кисловодск), Б. Дворный (Запорожье), В. Тованченко (Свердловск), С. Мгджидова (Баку), В. Волганский (Ленинград).
Премиями отмечены 7 советских фотоюниоров (см. рубрику «Фотоюниор», стр. 35).

Н. ГОВОРУХИНА
(СССР)
ВСЕ, ЧТО МОГУ (4-я ПРЕМИЯ)

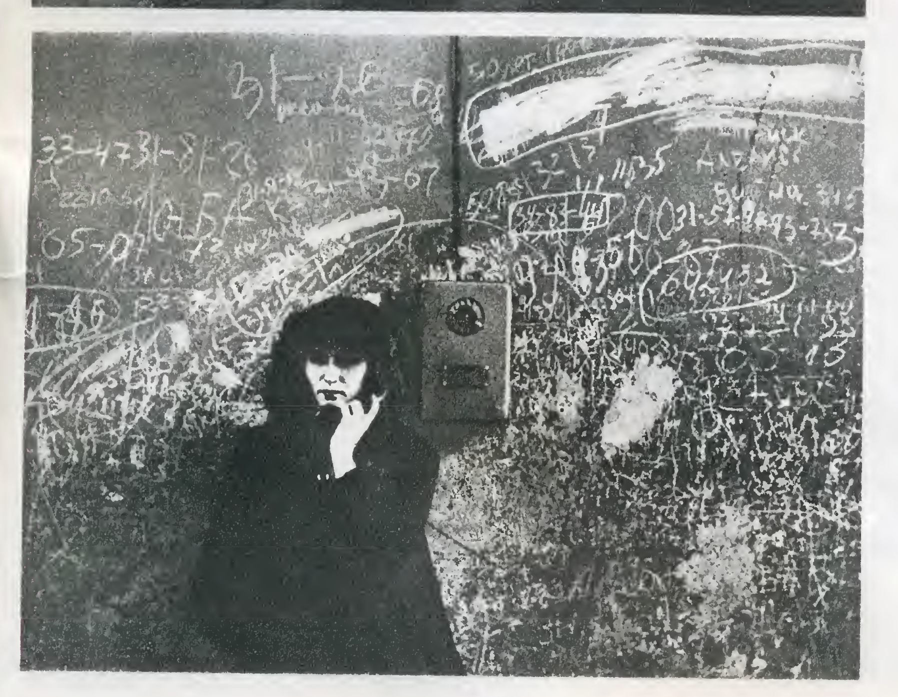
Л. ХОФМАНН
(ГДР)
ОТПУСК В ДЕРЕВНЕ (3-я ПРЕМИЯ)

Х. ВЕНЦЕЛЬ
(ГДР)
МОЛОДЕЖНАЯ МОДА (3-я ПРЕМИЯ)

«Ассофото-88»







Ц. ФИХТЕ
(ГДР)
ТАНЕЦ (4-я ПРЕМИЯ)

С. КОСОЛАПОВ
(СССР)
ПРОКАТЧИКИ
(КУБОК «АССОФОТО»)

В. ШЕВЫРНОГОВ
(СССР)
ОБЩЕНИЕ (3-я ПРЕМИЯ)

Шосткинское производственное объединение «Свема» имени 50-летия СССР, Казанское производственное объединение «Тасма» имени В. В. Куйбышева, Фотохимический комбинат «Фильмфабрик Вольфен» совместно с редакциями журналов «Советское фото» и «Фотография» (ГДР) объявляют международный фотоконкурс «Ассофото-88». Девиз конкурса: «За мир и дружбу между народами».

Организаторы фотоконкурса обращаются к фотолюбителям СССР и ГДР с приглашением принять участие в фотоконкурсе по следующим тематическим группам:
1. Наша жизнь, наши люди.
2. В объективе — фотограф.
3. Природа.
4. Мир красок.
5. Глазами молодых. (Эта тема введена в связи со 150-летием фотографии для детей и юношества в возрасте до 18 лет из европейских стран — членов СЭВ.)

В конкурсе по тематическим группам 1—4 могут принять участие фотолюбители из СССР и ГДР. По тематическим группам 1—3 авторами может быть представлено до 10 черно-белых и цветных фотографий форматом не более 40 см по длинной стороне и не менее 24 см — по короткой, по тематической группе 4 — цветные диапозитивы в рамках форматом 24×36 мм и 6×6 см.

По тематической группе 5 фотолюбителями в возрасте до 18 лет из Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, СССР и ЧССР представляются фотографии форматом 18×24 см.

На обороте каждого снимка необходимо указать фамилию, имя, отчество, адрес, возраст, профессию автора, тематическую группу, название снимка и тип, марку использованного материала.

На рамке диапозитива должны быть четко указаны фамилия и адрес автора. Все остальные данные перечисляются на отдельном листе, приложенном к отправляемым слайдам.

Работы фотолюбителей из СССР высылаются до 1 декабря 1988 года (по почтовому штемпелю) в адрес одного из предприятий:
245100, Шостка Сумской области, Шосткинское производственное объединение «Свема».
420035, Казань, ул. Восстания, 100, Казанское производственное объединение «Тасма» имени В. В. Куйбышева.

За лучшие работы по каждой тематической группе организаторы конкурса установили премии:
одна первая — 300 рублей;
две вторые — по 200 рублей;
три третьи — по 100 рублей;
четыре четвертые — по 50 рублей;
35 премий (для детей и юношества до 18 лет) — по 100 рублей.

Лучшая работа по первой тематической группе награждается кубком «Ассофото».
Премированные фотографии остаются у организаторов фотоконкурса и будут использованы в целях рекламы фотоконкурса с учетом авторского права, но без выплаты гонорара.



В. ЕГОРОВ
(КОВРОВ)
МАСТЕРСТВО
И СМЕЛОСТЬ
(4-я ПРЕМИЯ)

В. ЕГОРОВ
БОЛЕЮТ
МАЛЬЧИШК
КАРТИНГО
(4-я ПРЕМИ

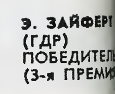


А. МРОСС
(ГДР)
СТАРТ
(3-я ПРЕМИЯ)

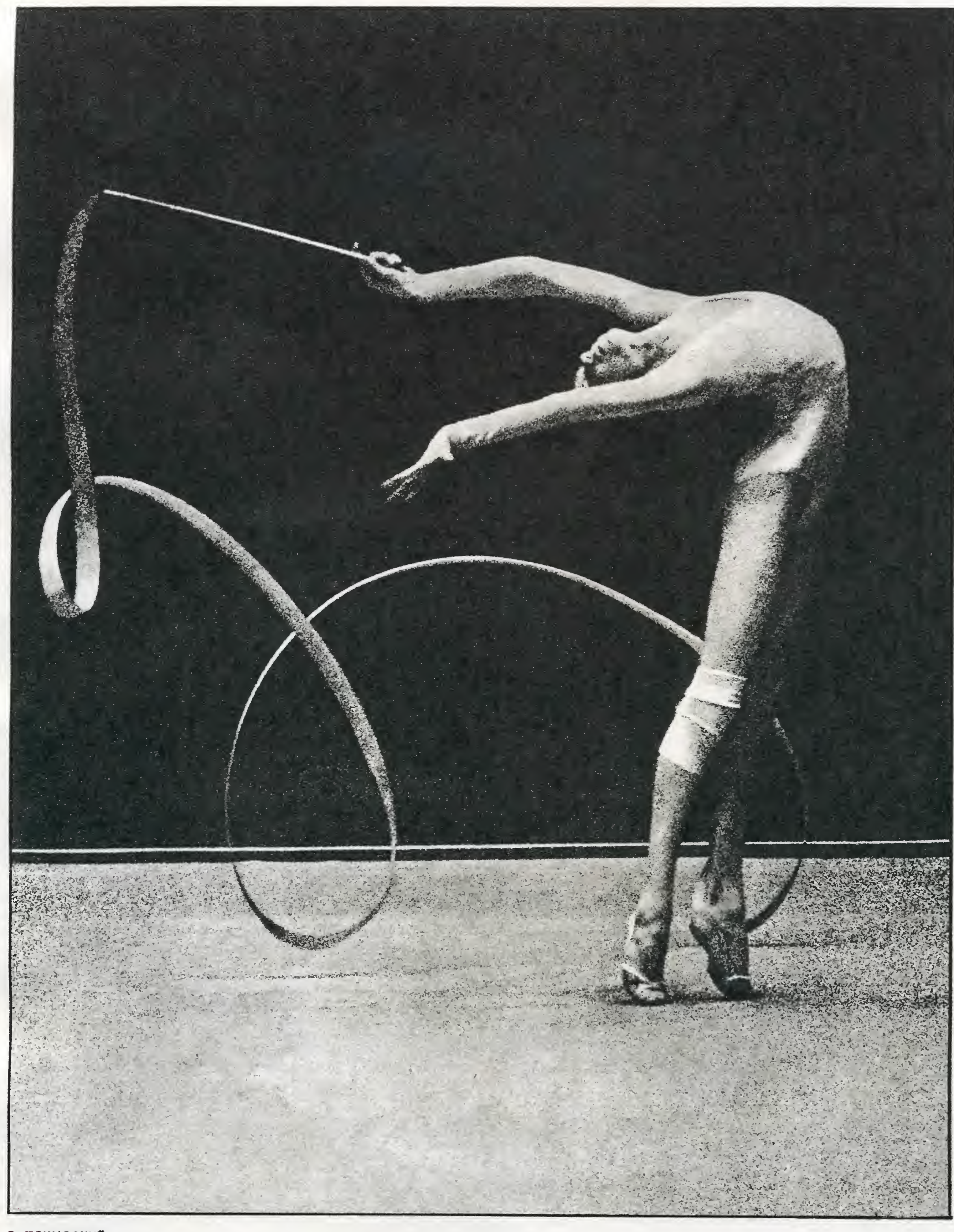
А. СМИРНО
(СССР)
«ВОДЯНОЙ»
(3-я ПРЕМИ



Е. ТИЛЕ
(ГДР)
ПОСЛЕ
СОРЕВНОВАНИЙ
(2-я ПРЕМИЯ)



Э. ЗАЙФЕРТ
(ГДР)
ПОБЕДИТЕЛ
(3-я ПРЕМИ



С. ПОЖАРСКИЙ
(СССР)
ГРАЦИЯ (2-я ПРЕМИЯ)



Цена 70 коп.
Индекс 70869